

عبد المولى

... كما عرفته ...

بمعلم
عبد المولى العقاد

ولم يسلم المويلحيان معا من مؤامرات عابدين ، ولم يسلم عابدين ولا يلدز معا من مؤامرات المويلحي الكبير على الخصوص ، وكان حامل القلم الذى اختارته عابدين للكتابة بالمويلحيين صحفيا من اقرب الناس اليهما واشدهم اعجابا بهما ومحاكاة لهما فى أسلوبه ، وهو صاحب « الصاعقة » احمد فؤاد ، وما كان يرجو لصاعقته حظا فى ميدان الصحافة اعظم من مقارنة « مصباح الشرق » صحيفة المويلحيين فى هذا الميدان .

وقد كانت وقية « احمد فؤاد » بالمويلحي الكبير الوانا لا تحصى من الاشاعات والاراجيف و« القفشات » التى كان ينشرها على الأندية والقهوات ، وكانت وقيعته الكبرى بالمويلحي الصغير انه كان يجرده من ملكة الكتابة الأدبية ويزعم ان « عيسى ابن هشام » من قلم أبيه ، وأنه كان يرى مسودات المقالات بخطه فى مطبعة المصباح ! وكانت وقيعته بأبيه انه طامع فى امارة الشعر بقصر الامير .

أما المويلحي ابراهيم فكان اكثر من ند لـاحمد فؤاد فى ألوان الوقية ، اذ كان يقل الحديد بالحديد .. ويكيل لتلميذه المتمرد بالكيل الذى يكيل به ذلك التلميذ ، ويزيد .

كانت للحياة الأدبية فى القرن الماضى مؤامراتها ودسائسها التى تشبه المؤامرات والدسائس فى حياة القصور الملكية ، والصواب ان مؤامرات الأدب ودسائسه كانت فى باطن امرها فرعا من فسورج المؤامرات المعهودة فى كل حاشية ملكية ، لأن الأدباء كانوا على اتصال قريب أو بعيد بحاشية الأمير ، وكان للقصر اشياغ ودعاة بين اصحاب الأقلام كما كانت له خصوماته معهم على حسب الظروف والعلاقات التى تتغير بينهم جميعا من حين الى حين ، وربما كان حامل قلم عونا على حامل قلم آخر مرضاة للسياسة أو مرضاة للمناقمة المعهودة بين أبناء الصناعة .

وكان لحمد المويلحي صاحب « عيسى بن هشام » نصيب واف من مؤامرات القصور ، ولعله استحقها بقدم الصلة بين أسرته ، وبين الأسرة الخديوية من عهد مؤسسها محمد على الكبير ، وقد عاش أبوه ابراهيم فى معمان سياسة القصور بين عابدين بالقاهرة ويلدز بالآستانة ، وكان صاحب القلم الوحيد الذى اصطحبه الخديو اسماعيل الى منفاه ، سفيرا له فى علاقاته بعد المنفى بالسلطان عبد الحميد .

وقد سكت عنه حتى أوهيه الصلح والرضى ثم أوفده برسالة الى الأستاذة من تلك الرسائل التي كانت تغدق الهيل والهيلمان على حاملها بين عابدين ويلدز وبين يلدز وعابدين ، ثم يادر فأبلغ الخسر الى مدير « الشحنة » بالاستانة فتلقى هذا صاحبنا أحمد فؤاد على « أسكلة الميناء » وانتزع منه أوراقه انتزاعاً ، فإذا هي سييله الى السجن بدلا من دار الضيافة . . .

وأما المويلحي محمد فقد كان على مشابهته لأبيه في كثير من خصاله أقرب الى عزلة التصوف وترفع الوجاهة والإمارة ، فلم يكن يعنيه من أحاديث أحمد فؤاد وامثاله إلا أن يعقب عليها بنكتة لازمة أو سخرية واسعة ، ونسبها بالسخرية الواسعة لأنها كانت تتسع حتى تشمل السخرية بالشهرة الأدبية نفسها . . . لماذا لو لم يكن المويلحي الصغير كاتب عيسى ابن هشام أو كاتباً على الإطلاق ؟ ذلك خطب حين كسا كان المويلحي الصغير يقول ، ولم يكن في الواقع يبالغ في تكلف السخرية بالشهرة الأدبية ، لأنه كان يرضى لنفسه منزلة أحب اليه وأرفع عنده من منزلة الأديب الصحفي المشهور ، وهي منزلة الوجيه الحكيم العزوف عن الدنيا والناس . . .

ولقد شاعت وقعة أحمد فؤاد في حينها فلم نكلم نسمع أحداً يتكلم عن « حديث عيسى » إلا وهو يتقبلها أو يتسائل متشككاً : أحقا كتبه المويلحي الصغير ولم يكتبه له أبوه ؟

وكنا نحن نعلم من أخبار « محمد المويلحي » أنه أوفر اطلاعا من أبيه . . . وتدرك الفارق البعيد بين ملكته الأدبية الناقدة وملكة أبيه المرتجلة ، ونعرف خلال سطوره مدى اطلاعه على كتب اليونان وكتب الأوربيين المتأخرين ، مما توفر عليه ولم يتوفر عليه أبوه من قبله ولا بعد اشتراكه معه في حياته الأدبية فكنا نجعل لشيوع تلك الوقعة ولا نستطيع أن نفسره بغير هوى النفوس لاستماع الوشائيات ، والافتراء في تفرقتهم بين ملكة الأب وملكة الابن بالفرقة بين اسم المويلحي الكبير ، والمويلحي الصغير .

ولكننا لقينا صاحب « عيسى بن هشام » بعد العلم به من طريق المطالعة وطريق السماع فعرفنا سببا ادعى من ذلك السبب لرواج الوقعة التي ادّاعها صاحب « الصاغة » ، فقد كان « محمد المويلحي » أصدق مثل رأياه لقول القائل : « سماعك

بالمعنى خير من أن تراه » . . . حتى كنا نرى المثل بعقد ذلك : سماعك بالمويلحي خير من أن تراه ، وقد نزيد عليه المويلحي الصغير تأكيداً للنسخة الجديدة من ذلك المثل القديم !

كان صديقنا المازني يقول عن مشهور من مشاهير الشرق الحديث بغير حق : انك لا تحتاج الى أكثر من خمس دقائق في معادته لتتزل به الى مكانه من الاحتقار .

والمويلحي الصغير تراه خمس دقائق فلا تحتقره ولا تشعر من سمته ووصانته أنه قابل للاحتقار ، ولكنك تقدر له ما شئت من الصناعات الموقرة غير صناعة القلم أو صناعة الكتابة الفنية ، فإذا تكلم زادك إيماناً بأنه من أبعد خلق الله عن الكتابة ، ولا سيما كتابة اللياقة الفكاكية ، لأنه يتعثر في كلامه وتعرضه فافاة قد تطول حتى تضطره الى اختتام الكلام والأشاحة بوجهه علامة الضجر من الحديث أو الرغبة في السكوت ، وإنما هو استحياء من تلك العثرات التي تعرضه أحيانا خلال الحديث .

رأيت أول مرة كما رأيته آخر مرة بكسواء « اليونجور » الذي لا يغيره في الشتاء ولا في الصيف ، وإن غير من لون الى لون ومن نسيج الى نسيج ، ورأيت بعد المقابلة الأولى أصابع متوالية لم أكن أسمع منه خلالها غير الكلمات التي يفوه بها رئيس العمل وهو يوقع الأوراق الروسية أو يعيدها للمراجعة والاستيفاء ، ولكنني كنت في كل مقابلة من تلك المقابلات القصار أخرج من مكتبه وقد ازدادت علما بسرعة خاطره وسداد ملاحظته وقدرته على إيجاز القول والكتابة بما يفيد على البديهة ، بغير كلفة ولا إطالة روية .

لقيت « محمد المويلحي » لأول مرة في ديوان الأوقاف وهو يومئذ مدير قسم الإدارة ، ويتبعه تحرير مجلس الديوان الأعلى ومجلسه الآخر الذي كان يسمى مجلس الإدارة أو المجلس الإداري ، ومن أقلامه قلم « السكرتارية » وهو يومئذ ندوة المنشئين والمترجمين والأدباء والحررين ، يعملون « رسمياً » في أعداد المذكرات التي ترفع الى المجلسين وتهذيب لغتها وتصحيح لغتها ، ولا يفرغ منهم لهذا العمل في الواقع غير اثنين أو ثلاثة مع الاستعانة - قليلا أو كثيرا - بمعارف الأدباء اللغوية ، إذا التبس عليهم الأمر في صحة كلمة أو سلامة أسلوب ، وقد كان في

على مجلس الإدارة ، أو « محمول على المجلس الأعلى ! » ..

وخطر لأديب من أدباء السكرتارية أن يخرج على هذه الوثيرة حبا للتصرف الفنى يليق بأمثاله وأمثه من « التقليد » الذى يلتزمه الموظف العتيق ! فذيل المذكرات المعروضة على الجلسة كلها بكلمة « محال على المجلس » ولم يذكر صفته اكتفاء بعنوان الدباجة .. واحتكم المختلفون الى المدير ، فكانت إحدى الفتاوى التى ظهر فيها صاحب « عيسى بن هشام » من وراء صاحب العزة البيك المدير .

قال المولى : الحق اننى لا أرى صيغة « التحويل » الا ذكرت محلة باب الحديد ، وذكرت « محولجى » الرصيف !

ولا بأس بصيغة « محال » بدلا من صيغة « التحويل » فهي صحيحة مليحة .. ولكن يخشى اذا قيل « محال على المجلس » أن يفهم المجلس انها مستحيلة عليه .. وتباعد هذه الشبهة اذا قيل « محال اليه » .

ثم سأل : ولماذا لا يذكر اسم المجلس الذى تحال اليه ؟

فقال صاحب التعديل : لأنه معروف من دباجة العنوان ...

فحكمت « النكتة » حكمها على صاحب « عيسى بن هشام » وقال لأديب المتحدث : « هل تكتب على طرف الجواب » ملحق بما تقدم « بدلا من العنوان السابق فيما تقدم من الجوابات ؟ »

.. ان الوثائق الرسمية لا تعرف الملل من التكرار ، فاكثروا اسم المجلس كاملا فى ذيل كل مذكرة ، ولا « تدوشونا » بمشكلة محول ومحال فى جلسة أخرى ، فلا حرج من تكرار صحيح فى أمثال هذه الأوراق !

وربما لحنا صاحب « عيسى بن هشام » قبل صاحب العزة المدير فى هذه الملاحظة الديوانية ، فمنها نلمح ذوقه فى اجتناب ما يتحرى اجتنابه من الكلمات المطروقة ، وتلك على الأكثر كلمات اللفة الفصحى التى تسرى الى اللجة العامة فتجرى على السنة الناس مجرى العبارات التى يختلط فيها الابتذال بالافصحاح ، ثم تتليس - مع تسداعى الخواطر - بكلمات معالقة بأحاديث السوق أو أحاديث الصناعة اليومية ، وأظهرها هنا مادة التحول الفصحى التى « تحولت » مع الاستخدام الحديث الى

تحويلة الرصيف والى قافية « المحولجى » على حد التعبير الدارج بين « شخصيات » عيسى ابن هشام .

وانك لترجع الى كتابات محمد المولى فلا تلبث أن تلاحظ اذا التفت الى هذه العادة القلمية عنده أنه أقل كتاب عصره اساعة للكلمات المطروقة من هذا القبيل ، الا على سبيل النكتة والدعابة .. وقد كانت هذه الكلمات المطروقة تتخلل المقالات فى عصره بالعشرات والمئات ولكنك تحسبها فى كتابات المولى فلا تراها تزيد على اصابع السيدين ، وقد تعدت أن أراجعها فى كتابه « علاج النفس » وهو فى أكثر من مائتى صفحة فوجدت منها قوله : « انصرفهم بكتبتهم نحو المستقبل » ، أو قوله : « فترى الواحد منا اذا اضطلع فوق فراشه » ، أو قوله : « ان الفضل فيها بينهم ليس للشخص » الى عبارات كهذه لا يخطر للقرأى أنها من قبيل اللفظ الدارج المطروق الا اذا علم انها قد سلكت سبيلها الى اشعار والسوق .

وربما كان الابتذال أبغض شئ الى الرجل فى كل خصلة من خصاله ، وفى كل شغل من شواغل حياته ، فمن يقبى لمسلكه المطبوع قرابة سنتين استطاع أن انهم أنه كان - كما تقدم - يرتضى لنفسه سبتا واحدا لا يعلوه عنده سمعت يظهر به الإنسان بين الناس ، وذلك هو سمعت السرى الحكيم العزوف عن مواطن الزحام ، فهو عنده أعز وأكرم من سمعت الرئيس الملقب والأديب المشهور ، وهو فى طبيعته ورائة قد زادها تمكنا منه أنه لم يرت من إبيه طلاقة اللسان التى كانت تحبب اليه غشيان المجالس أو مناوشة الجلسة بالكلام كما كان يناوشهم بالقلم على صفحات الأوراق .

وروى عن أبيه أنه مر بـدكان تاجر كبير وهو راكب فحياء فلم ينهض لرد تحيته ودعوته الى النزول لديه ، فمضى قليلا ثم عاد الى التاجر يسأله عما عنده من فنانجين القهوة حتى عرض عليه التاجر فنجانا ثمنه عشرة مليعات ، فالتقاء من يده على الأرض فانكسر ، وناول التاجر قرشا وهو يقول ويهم بالانصراف : ان من يقيمه ويقعده قرش لا يحق له أن يترفع عن رد التحية على كائن من كان .

وقد كان عزوف محمد أشد من عزوف أبيه ، وكان يلزم داره شهورا لا يفارقها اذا صغرت يده من المال الذى يجارى به أقرانه فى مجال الانفاق خارج

الدار ، واستقال من وظيفته بديوان الأوقاف بعد إعلان الحرب العالمية الأولى - وهو لا يستغنى عن مرتب وظيفته - لأنه أحس أن أعوان السلطان الجديد يقضون من قدره ولا يعاملونه بما هو أهله ، وعكف على داره بقية حياته لا يبرحها إلا لرياضة أو عمل يلجئه إلى الخروج .

وفي اعتقادنا أن هذه الأنفة إنما كانت وليدة اعتزازه بنفسه وعقله قبل اعتزازه بأدبه وعلمه ، وأن مواجهة أقرانه بهذه الأنفة قد أصبحت عدته الكبرى لحفظ مكانته بالكرامة الملحوظة ، بعد أن زالت ثروة البيت التي كانت تغنيه - لو بقيت - عن احتضار هذه المناظرة في ذهنه ، بين أناس من ذوي البيوتات أقدر منه على مظهر البذخ والجاه .

وأشد ما تكون هذه المناظرة حين يتنافس أبناء « الذوات » من الطبقتين المتقاربتين في ذلك العهد : طبقة « الذوات » أبناء العرب ، وطبقة الذوات « أبناء الترك » أو طبقة الوجاهة « البلدية » وطبقة الوجاهة « الأتربة » . فانك لا تقلب صفحتين من حديث « عيسى بن هشام » إلا لست فيها هواء مع أبناء البلد وسخريته - بل استجهاله واستحقاقه - لنفخة الذوات من الطبقة الأخرى ، وهو لا يفي أبناء البلد من دعابته وغزوه ولكنه يداعبهم ويفزعهم كما يفعل أبناء الأسرة الواحدة في مناولات الدار بفيل ذرية ولا نفقة ، وعلى غير هذا النحو كان منجاء إذا كتب عن الآخرين .

بل نحسب أنه لم يكن يالغ موضوعا للكتابة إلا ما يحسب من موضوعات الناقد المترفع أو المشرف المتبسط في ساعات فراغه ، فكل ما كتبه في « حديث عيسى بن هشام » فهو نظرات إلى الدنيا والناس من هذه الشرفة المظلة عليها وعليهم ، وكل ما اتخذ من « أدواره » هذا النقد الاجتماعي ، فإنا هو دور « فرجة » لا دور صناعة قلمية ، مهما يبلغ من شأنها فما بلغ في عرف مناظريه من ذوات « الأتربة » أن تقارن منزلة الوجاهة والرئاسة .

وهذه العصبية بين « ذوات » البلد وذوات « الأتربة » هي التي ضمت مع أسرته جميعاً إلى معسكر الثوار وأبعدته عن معسكر « الخديو » وأعوانه من الجراكسة وخدام الدولة ، وقد كان بيت المولى أقرب إلى بيت محمد علي منذ قيامه في الحكم من أكثر البيوتات الوطنية .

ولما فرغ من نشر « عيسى بن هشام » لم يعد إلى انغماسه ! و « تنقيله » كما يقال في اصطلاح التأليف . ولكنه عمد إلى موضوع آخر من موضوعات الحكمة والتهديب تليق بتلك الشرفة التي يستوى عليها الناقد الاجتماعي . قال كتابه « علاج النفس » الذي طبع بعد وفاته ، وساقه مساق الواعظ الحكيم المتعادل المستمع ، وإن كان قد تلطف في تقديمه فقال إنه ليس « في منزلة أوامر الطبيب للمريض بل في منزلة دواء بحرب من مريض إلى مريض ومن عاجز مستزيد إلى طالب مستفيد » .

ولا نرى أن الأمر في ليأذه بتلك « الشرفة » كان أمر وجاهة وسبعة وكفى ، فإنه كان في لبابه أقرب إلى قداسة الدين لما فيه من حفظ أمانة الانتساب إلى خاتم النبيين وسيد المرسلين ، إذ كان بيت المولى ينتسب إلى الحسين رضى الله عنه ، وكانت له بهذا النسب سيادة مرغية في بلاد العرب ، ولولاية على محلة « المولى » لا ينساها خلفاؤه الأدباء في عهد المناظرة والمنازعة بين سلالة العرب الأقدمين ، وسلالة الترك المحدثين .

إن المولى الصغير قد أصبح أكبر المولىحين في العصر الحاضر ، وإنما يذكر « حديث عيسى » وقلما يذكر بكتابه الآخر عن « علاج النفس » ، وهو على هذا طبقة في بابيه لا تقصر عن طبقة عيسى بن هشام في بابيه ، ولكن مزية هذا أنه فاتحة منفردة في الأدب العربي الحديث تذكر بها حقبة كاملة سجلها فأبدع في صدق تسجيله وحسن تمثيله ، وكان فيها الكفاية لذكر كاتبها بين الرعيل الأول من رواد عصره وما بعد عصره من عصور الآداب العربية المقلية ، وسيظل هذا الكتاب نموذجاً يقتدى به من يطلب التجديد ، ويتعلم الابتداء به على نهجه القديم . فهو مثال من النقد الاجتماعي يضارع أبليغ المثل في الآداب الأوروبية المعاصرة ، ولكن المؤلف لم يقطع متورا من جنوده بموطنه ليغرسه غرباً بين مواطن الضاد على غير منبته، بل تناول جذور المقامة العربية فأقامه عليها وأحسن تناولها وإقامتها لفظاً ومعنى ، فهو حقاً يرتضيها « بدع الزمان » ومنهج من النقد المعاصر يرتضيه « سويفت » و « هنت » و « هابني » و « أناتول فرانس » .



لويس
ماسينيون

حياته
وأبحاثه

بقلم : الدكتور عبد الرحمن بردي

نتيجة إشتغاله المتواصل بفهم أسرار الصوفية وهي بطبيعتها ذات معنى « مطلع » أى يدعى الكشف عن الباطن المجهول من الظاهر . ويمتاز منهم كذلك بعمق الإيمان الدينى بالمعنى الأدق الأسمى الواسع الذى يضم فى داخله كل المعانى السامية فى كل الأديان - كتابية أو غير كتابية ، سماوية أو غير سماوية ، موحدة أو غير موحدة - مما جعله أقدر على فهم دقائق الإيمان فى كل الأديان ، وإن كان فى اختياره الرسمى قد اختار الكاثوليكية منذ أن عاد إليه إيمانه فى سن الخامسة والعشرين .

ولئن كان قد عرّف خصوصاً بدراساته فى التصوف الإسلامى عامة ، وفى العلاج بخاصة ، فما كان ذلك فى الواقع غير جانب واحد من جوانب فكره المتعدد الأصيل فى كل ما تناوله . فقد عنى بالآثار الإسلامية ، واستهل بها نشاطه العلمى ، واهتم بكل المشاكل العصرية فى البلاد الإسلامية ويتأريخ النظم الاجتماعية فى الإسلام ، وأولى الدراسات الفلسفية والعلمية رعاية تشهد له باليد الطولى فيها . وتوفر على دراسة الشيعة بكل

أن خسارة الدراسات الإسلامية بوقت المستشرق العظيم «لويس ماسينيون» خسارة لا تعدلها خسارة فهو من بين المستشرقين فى مكانة لا يضارعه فيها إلا «نيلدكه» و «ولنيو» و «جولدتسيهر» وهو قد امتاز منهم جميعاً بنفوذ النظرة وعمق الاستبطان والقدرة على استنباط التيارات المستوردة وراء المذاهب الظاهرة والأفكار السطحية ، ومرد ذلك الى مزاج شخصى خاص جعل حياته الباطنة ثرة عامرة بأعمق معانى الروحية. ولم يكن ظاهرى المذهب فى أى بحث طرقه حتى لو كان فى صميم المباحث العلمية أو الأنثوية . ويرى من «مساوى النزعة التاريخية historicisme» التى أصابت أبحاث «نيلدكه» و «جولدتسيهر» بالمغالاة فى تلمس الأشياء والنظائر - الخارجية السطحية فى الغالب الأعم - ايذاناً بالتأثير ، وهو منهج يتطوى على مصادرة وإفراط كان من فضل ماسينيون أنه نأى بنفسه جانباً عنهما . ولئن كان الايقال فى الاستبطان مما يدفع ماسينيون أحياناً الى أضغاث روحانية عميقة على ما لم يكن فى ذهن أصحابه غير حرفية أو وضعية بسيطة ، فمسا كان ذلك إلا

تطوراتها وفروعها ، وخصوصا الغالية منها كالقرملة والنصيرية والإسماعيلية ، لأنه كانت تستهوي المذاهب المستورة والحركات السرية ، الروحية والسياسية ، في تاريخ الإسلام ، فضلا عن ارتباطها في بعض الأحيان بصاحبه الذي رافقه طول حياته ، أعني الحلاج .

ولد لويس ماسينيون Louis Massignon في الخامس والعشرين من شهر يوليو سنة ١٨٨٢ (ألف وثمانماية وثلاثة وثمانين) في ضاحية نوجان على نهر المارن Nogent-sur-Marne إحدى ضواحي باريس . وكان أبوه ، فرناند ماسينيون ، فنانا ، درس الطب ثم عدل عنه إلى الفن ، واشتهر خصوصا بفن النحت عامة وبنحت الجبس gypsographie خاصة ، وقد اتخذ له في عالم الفن اسما مستعارا هو « بيير روش » Pierre Roche ، واشتهر في الأوساط الفنية في باريس في الربع الأخير من القرن الماضي وبداية هذا القرن ، وكان لهذا أثره في تنشئة ابنه : فقد نشأ نشأة عقلية فنية ، وبقي تذوق ماسينيون للفن ، والإسلامي منه بخاصة ، من العلامات البارزة في اتجاهه الروحي ، وله في هذا الباب صفحات رائعة . ولعل هذا الجانب الفني الذي لقنه من أبيه هو الذي وجهه إلى العناية بالآثار الإسلامية فاستهل بها نشاطه الروحي .

وقضى دراسته الثانوية في ليسيه لوى لوجران Louis le Grand المشهورة في باريس ، وهناك التقى في سنة ١٨٩٦ وهو بالصف الثالث بهنرى ماسبيرو الذي أصبح فيما بعد من كبار المختصين في الدراسات الصينية ، فبدأ لدى كليهما ميل مشترك للدراسات الشرقية فالتحقا « بالمدرسة الوطنية للغات الشرقية الحية » وهي التي تخرج فيها أجيال متلاحقة من المستشرقين الفرنسيين والأجانب ، ولا تزال حتى اليوم في مكانها رقم ٤ في شارع ليل بالحي السابع في باريس تؤدى رسالتها المنظمة . وحصل لويس ماسينيون على البكالوريا في ٣ أكتوبر سنة ١٩٠٠ قسم الآداب والفلسفة ، وعلى البكالوريا قسم الرياضيات في ٢٣ أكتوبر سنة ١٩٠١ ، وقد حرصنا على ذكر ذلك لنبين لماذا ظل طول حياته مولعا بالرياضيات . وبعد هذا الامتحان بدأت تظهر لديه الرغبة في الرحلات إلى البلاد التي

سيجعلها موضوع دراساته ، أعني البلاد الإسلامية ، فسافر في رحلة قصيرة إلى الجزائر في عام ١٩٠١ ، عاد بعدها إلى باريس لتابعة دراساته الجامعية . فصل على ليسانس الآداب مع رسالة عن أونوريه دورغه Honoré d'Urfé في أول أكتوبر سنة ١٩٠٢ وكان أستاذه في الأدب الفرنسي هو فرديناند برونو Brunot صاحب تاريخ اللغة الفرنسية الشهير . وتطوع للخدمة العسكرية حتى ١٨ سبتمبر سنة ١٩٠٣ . ثم سافر إلى مراكش في أبريل سنة ١٩٠٤ وكتب بحثا عنها صغيرا ، نال به دبلوم الدراسات العليا . والتحق في سنة ١٩٠٥ بالمدرسة العليا للدراسات العليا في السوربون بجامعة باريس ، بقسم العلوم الدينية حيث تتلمذ على المستشرق الفرنسي المعروف هارتفج دارنبر ، مؤلف قسم من فهرس مكتبة الأسكوريال ، وتابع محاضرات لوشاتلييه Le Chatelier في الكوليج دي فرانس عن دراسة الإسلام من الناحية الاجتماعية ودرس اللغة العربية في المدرسة الوطنية للغات الشرقية الحية التي أشرنا إليها من قبل ، وحصل منها في ١٠ فبراير سنة ١٩٠٦ على دبلوم في اللغة العربية الفصحى والعامية . ومن ثم بدأ حياته الاستشرافية فاشترك في المؤتمر الدولي الرابع عشر للمستشرقين الذي انعقد في أبريل سنة ١٩٠٥ بمدينة الجزائر ، وهناك تعرف إلى جولدمسيهر ، وأمين بلاتويوس .

وكانت أول صلته بمصر لما أن عين عضوا (أعني طالبا) في المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة في ٢٣ أكتوبر سنة ١٩٠٦ ، فوصل القاهرة في أول نوفمبر سنة ١٩٠٦ وبدأ أبحاثه الأثرية الإسلامية ، وكان في الغالب يلبس الملابس الوطنية . وفي السنة عينها سنة ١٩٠٦ ظهر أول بحث مهم له بعنوان « لوحة جغرافية للمغرب في السنوات الخمس عشرة الأولى من القرن السادس عشر ، بما لبون الأفريقي » ، ونشر في الجزائر في ٣٠٥ صفحة و٣٠ خريطة ، وجداول بأسماء القبائل العربية والبربرية والنقود المحلية ، وراجع النص الإيطالي وترجمه إلى الفرنسية . وكان هذا البحث أوج دراساته عن مراكش التي بدأها كما قلنا بالرسالة التي قدمها لتيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ والجغرافيا من كلية الآداب بجامعة باريس تحت إشراف أوجيستيان برنار Augustin Bernard استاذ الجغرافيا والتاريخ بكلية الآداب ، وثناها

ببحث عنوانه : « طريق فاس » ، وبحث ثالث عن « مراكنش بعد الفتح العربي » (مع خروط للمناطق التاريخية في مراكنش) .

ونتيجة عمله باحسا في المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ، نشر طائفة من الأبحاث ، منها : « تعليقة على مدى تقدم أعمال الآثار الشرقية العربية في مصر خارج القاهرة » (مضبطة المعهد الفرنسي ج ٦ في ٢٤ صفحة) سنة ١٩٠٨ ، وسنراه بعد ذلك في سنة ١٩١١ يشيها ب « تعليقة ثانية على مدى تقدم أعمال الآثار الشرقية العربية » . (مضبطة المعهد الفرنسي ج ٩ ص ٨٣ - ٩٨) . ثم مقالات من « مصر في القرن الرابع عشر على ساحل الزنج » ، و « الاسلام في جيبوتي » و « على ساحل جزيرة العرب » و « في الخليج الفارسي » ، وقد نشرها كلها في « مجلة المسالم الاسلامي » مسنة ١٩٠٨ Revue du Monde Musulman وهي المجلة التي يستولي فيها بعد رئاسة تحريرها ، وستحل محلها « مجلة الدراسات الاسلامية » باشرافه ايضا .

وعن طريق أبيه عرف جوريس كارل ويسمانس Joris-Karl Huysmans الكاتب الفصيح الكاثوليكي الذائع الصيت في الاوساط الكاثوليكية ، في فرنسا وبلجيكا في ذلك العهد . وكان ويسمانس موطئا في البدء في وزارة الداخلية الفرنسية وعهد اليه بالتحقيق في بعض القضايا الغربية التي تدور حول ما يسمى باسم « القداس الاسود » وافضى به ذلك الى الايمان بالكاثوليكية ، ومن ثم أصبح من مشاهير الكتاب الكاثوليك . وكان المرحوم الأستاذ ماسينيون يتحدث عنه بحاررة واحترام ، لأنه تأثر كثيرا به . وفي ذلك العهد أيضا ، حوالى سنة ١٩٠٦ ، سمع عن الأب شارل دي فوكو ، الراهب الذي عاش بين الطوارق في اقليم الهقار بجنوبي صحراء الجزائر ووضع قاموسا لهجة الطوارق ، ولعب دورا سياسيا غامضا في الجزائر وتونس ، وانتهى الامر الى مصرعه في تونس سنة ١٩١٦ . فثأر ماسينيون باتجاهاته الدينية ، وبدأت بينهما مراسلات منذ سنة ١٩٠٦ . كذلك عرف ارنست بيسيكاري ، وهو الآخر من الذين عاشوا في الشمال الافريقي وتأثروا بالترعة الصوفية في الاسلام ، فكان ذلك دافعا له الى تجديد ايمانه بالكاثوليكية ، وهي نفس الظاهرة التي سنشاهدها عند ماسينيون . وهي ظاهرة درسناها عند بعض

كبار المفكرين الفرنسيين ، وعسى أن نتاح لنا الفرصة لنشر نتائج دراستنا لها وكيف أدى الإعجاب بالاسلام لدى هؤلاء الى بحث الايمان الديني في نفوسهم وان لم ينتهوا باعتراف الاسلام .

وفي مارس سنة ١٩٠٧ قرأ ماسينيون أثناسبارا لغريد الدين العطار ، الشاعر الفارسي الصوفي العظيم ، تدور حول مصرع الحلاج ، وفيها تمجيد لشهيد التصوف الكبير هذا . فلفت هذا نظر ماسينيون وبدأ يعجب به ، اعجابا اقتضه بتكريس دراساته له . فبدأ أبحاثه عنه . ولما عاد الى باريس في صيف سنة ١٩٠٧ عهدت اليه مهمة القيام بأبحاث وحفائر في الآثار في العراق . فقام بهذه المهمة في شتاء سنة ١٩٠٧ - ١٩٠٨ ، وفي ذهنه أن يقوم بأبحاث تاريخية واثريّة عن مآسة الحلاج في نفس الآن . فرحل الى بغداد في شتاء سنة ١٩٠٧ ونزل شيفا على اسرة الالوسي في بغداد ، وبيتها بيت علم مشهور في العراق ، وقد أعجبوا باهتمامه بأمر الحلاج . ثم قام بحفائر في بادية العراق ، وزار مشاهد الشيعة كلها في جنوبي بغداد ، كربلاء والنجف والكوفة الخ ، كما زار سلمان باك ، القرية التي تضم قبر الصحابين الجليلين سلمان الفارسي وجذبة ، فضلا عن بقايا ايوان كسري ، وفي مشاهدته لقبر سلمان ما دعاه الى الاهتمام بهذا الصحابي الذي قال عنه الرسول عليه الصلاة والسلام : « سلمان منا أهل البيت » . وانتهت به حفائره في الصحراء الى إعادة اكتشاف قصر الاخير في ربيع سنة ١٩٠٨ . وتمخضت هذه البعثة الأثرية عن كتاب ضخّم في مجلدين بعنوان « بعثة (اثريّة) في العراق » ظهر اولها في القاهرة سنة ١٩١٠ ضمن « مطبوعات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية » ، وظهر الثاني في سنة ١٩١٢ في نفس المجموعة .

وكان طبعيا أن تتخض أيضا عن دراسات أخرى عن بغداد والعراق ، فكتب في سنة ١٩١٠ عدة مقالات هي ثمار هذه الرحلة ، منها : « هجرات الموتى في بغداد » ، « المحجرة » ، « المعركة الأخيرة بين الرغاية والقادرية » ، « الحج الشعبي في بغداد » ، « مدارس بغداد » ، « دراسات عن مخطوطات في مكتبات بغداد » الخ . . وكلاهما - فيما عدا الأولى - نشرت في « مجلة العالم الاسلامي » R M M (المجلدات السادس والسابع والثامن سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩) .

أما عن الحلاج فقد كانت أول دراسة له بحثاً في « الكتاب التذكارى المهدى الى هارتفج دارنيور » سنة ١٩٠٩ بعنوان : « عذاب الحلاج والطريقة الحلاجية » ، وثني عليه بمقال نشر في R M M (مارس - أبريل سنة ١٩١١) بعنوان « الحلاج ، الشبح المصلوب والشیطان عند اليزيدية » . وارتبط بذلك دراسة « الكتب المقدسة عند اليزيدية » R M M سنة ١٩١١) وهم عبدة الشيطان في شمال العراق الذين يدعون الانساب الى يزيد بن معاوية ، ويقسمون حتى الآن في جبل سنجان .

وأول بحث كبير عن الحلاج هو نشرته لكتاب « الطواسين » ، سنة ١٩١٣ : النص العربي والترجمة الفارسية تبعاً لمخطوطات في استانبول ولندن مع دراسة جيدة قسم بها بين يدي هذه النشرة . ثم نشرته لأربعة نصوص تتعلق به سنة ١٩١٤ . وعهدت اليه ادارة « دائرة المعارف الاسلامية » أن يكتب مادة « حلاج » فيها سنة ١٩١٤ ، وكذلك مادة « حلول » ، وهي تتصل أيضاً بالحلاج فدبجها .

وفي تلك الأثناء كان قد اشترك في مؤتمر المستشرقين الخامس عشر في كوبنهاجن حيث التقى من جديد بجولدتسيهر ، وألقى بحثاً ، وتعرف الى بول كلودل ، الشاعر الفرنسي المشهور ، وكان أستاذاً في السفارة الفرنسية بالبريسين ، فبديلاً الرضايل وكلودل ، كما هو معروف ، شاعر كاثوليكي النزعة الى حد بالغ . ومن هذا يتبين دائماً الميول الدينية في نفس ماسينيوس . وظل على مراسلاته مع الأب شارل دي فوكو ، ثم ذهب الى استانبول في سنة ١٩٠٩ للاطلاع على مخطوطات خزائنها الفنية . وعاد الى القاهرة ، وحضر دروساً في الأزهر ، وكان يلبس الزى الأزهرى ، كما فعل جولدتسيهر من قبل لما كان يدرس في الأزهر سنة ١٨٧٣ - ١٨٧٤ ، واستمر يعضى الشئمة في القاهرة والمسيح في فرنسا طوال السنوات التالية ، الى أن ترك عضوية المعهد الفرنسي في ٣١ أكتوبر سنة ١٩١١ .

ولما طلب الى جولدتسيهر واستنوك هورخرونيه القيام بالتدريس في الجامعة المصرية القديمة التي أنشئت سنة ١٩١٠ ، اعتذرا وأوصيا بالاستستاذ ماسينيون لهذا المنصب . فدعى للتدريس بالجامعة المصرية القديمة وعاد الى القاهرة في شتاء سنة ١٩١٢-١٩١٣ وألقى أربعين محاضرة باللغة العربية

على طلاب الجامعة المصرية القديمة - وكان منهم الدكتور طه حسين - تدور حول تاريخ المذاهب الفلسفية في الاسلام ، والاصطلاحات الفلسفية ، وجعل عنوانها « تاريخ الاصطلاحات الفلسفية » ومنها نسخة بمكتبة « مجمع اللغة العربية بالقاهرة » ، وبالمعهد الفرنسي بالقاهرة أيضاً . وحجذاً لو نشرت، فهي باللغة العربية .

وواصل دراساته عن الحلاج : يجمع النصوص ، ويحقق كثيراً من أخباره ، ويعنى بكل ما يتصل بنشأة التصوف الاسلامي قبل الحلاج ، ويوسع قاعدة البحث حتى تشمل كل الصوفية السابقين عليه . وقد صمم على أن يجعل الحلاج موضوع رسالته للدكتوراه .

وهنا قامت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وكان قد تزوج في ٢٧ يناير سنة ١٩١٤ ، ومن هذا الزواج سيرزق بولدين وبنت ، لكنه سيفقد أحد الولدين فيما بعد ، وهو ايف . فطلب للخدمة العسكرية ، والحق أولاً بوزارة الخارجية ، وفي سنة ١٩١٥ اشترك في معركة الدردنيل ، ضابطاً بفرقة المشاة في جيش المشرق . ومن ٢٧ مارس سنة ١٩١٧ حتى ٢٨ أبريل سنة ١٩١٨ أصبح تحت تصرف وزارة الخارجية الفرنسية بوصفه ضابطاً ملحقاً بمكتب المندوب السامي الفرنسي في سوريا وفلسطين وقليلة ، وكان ضمن الجيش الذي دخل القدس في سنة ١٩١٧ تحت قيادة النبي العليا .

ووضعت الحرب أوزارها فسرح من الخدمة العسكرية ، وعين بديلاً في الكوليج دي فرانس ، في كرسى « الاسلام من الناحية الاجتماعية » الذي كان يشغله أستاذه لوشاتلييه ، في المدة من ٥ يوليو سنة ١٩١٩ الى ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٢٤ .

وفي أثناء الحرب فقد مخطوط رسالته الثانية للدكتوراه ، لأن هذا المخطوط كان قد عهد به الى مطبعة لوفان (بلجيكا) لطبعه ، لكن القنابل دمرتها فيما دحرت أثناء غارات على هذه المدينة .

ولكنه تمكن من إعادة كتابته ، كذلك فرغ من كتابة الرسالة الرئيسية بعنوان « عذاب الحلاج »

شهيد التصوف في الاسلام » ، ونوقشت الرسالةان معا في ٢٤ مايو سنة ١٩٢٢ ، واختير هذا التاريخ عن قصد ليوافق مرور ألف عام بالضبط على صلب الحلج !

وكانت رسالته الاولى هذه حدثا ضخما في تاريخ دراسة التصوف الاسلامي ، وتاريخ الدراسات الاسلامية بعامة . فهي دراسة حافلة لكل التيارات الصوفية والكلامية والفلسفية والدينية التي أثرت ومهدت لظهوره وعاصرت رسالته الصوفية ، وهذا هو الذي يفسر ضخامتها (في مجلدين الأول في ٣٢ + ٩٤٢ والثاني ١١ + ١٠٥ صفحة ٢٨٨ صفحة) ومن هنا كانت كنزا زاخرا بمعلومات مفيدة جدا وآراء سديدة أصيلة في نواح عديدة من الحياة الروحية والدينية والعقلية في الاسلام ، وانها لشاهد ضخم يكفي وحده لتخليد ماسينيون في عالم البحث العلمي والتاريخي .

أما الرسالة الثانية فيعنوان : « بحث في نشأة المصطلح الفني في التصوف الاسلامي » (في ٣٠٢ صفحة ، وأعيد طبعها سنة ١٩٥٤ طبعة مزيدة جدا وحافلة بنصوص جديدة) وفيها استعرضني نشأة التصوف الاسلامي منذ عهد الرسول حتى الحلج ، ودرس المصطلحات الصوفية الكبرى التي ظهرت في تلك الفترة . وأدلى برأيه السديد الاصيل وهو أن التصوف الاسلامي نشأ عن أصول اسلامية خالصة مستمدة من القرآن الكريم وسنة الرسول وحياته ، وحياة أصحابه ذوى النزعات الزاهدة . وبهذا دفع في صدر تلك الآراء المغالية الواهية التي انتشرت في اواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن نتيجة للمنهج الهزيل الذي اتبع ، منهج الأشباه والنظائر الواهية الظاهرة للتدليل على التأثير والتأثر ، وقد اندغم فيه نفر من مؤرخي التصوف والحياة الروحية في الاسلام من المستشرقين أمثال تولك وجولدستيفر ومكدونالد وهورتن ، ولا يزال هذا المنهج يجد له مع الأسف بعض الأنصار اليوم ، لما أن حاولوا رد نشأة التصوف الاسلامي الى تأثيرات اجنبية كالافلاطونية المحدثة والمذاهب الهندية . ولهذا فان للمرحوم الأستاذ ماسينيون الفضل العظيم في تفسير نشأة التصوف الاسلامي وتصوره - على الأقل في القرون الثلاثة الاولى - تفسيرا مستمدا من أصول اسلامية خالصة ، ومن الكتاب والسنة على وجه التخصص .

وبعد هاتين الرسالتين استمر نشاطه العلمي محصورا في المقالات والأبحاث الصغيرة التي ينشرها في المجلات العلمية أو يلقاها في المؤتمرات ، وبخاصة مؤتمرات المستشرقين ، ولابد أن نصل الى سنة ١٩٢٩ لتجد كتابا كبيرا يكاد أن يكون ملحقا لرسالتيه هاتين ، لأنه يتضمن خصوصا النصوص العربية غير المنشورة التي استعان بها واستند اليها في رسالتيه ، وهو كتاب « مجموع نصوص غير منشورة تتعلق بتاريخ التصوف في بلاد الاسلام » (باريس سنة ١٩٢٩ في ٧ + ٢٥٩ صفحة) ومن بين الدراسات الصغيرة التي كتبها في هذه الفترة عدد كبير من المواد في « دائرة المعارف الاسلامية » هي « القرامطة - الخراز - الكندي - ليون الافريقي - معروف الرصافي - المعاصي - النويختي - نوبخت - نور محمدي - نصيري - سهل التستري - السالمية - السنوسية - شطح - الششتري - السرى السقطي - طريقة - تصوف - التزيمى - أخضر - الوراق - ورد - زنج - زلديق - زهد » . وكلها كما ترى تدور حول موضوعات في التصوف أو في الشيعة وما يقرب منها من مذاهب .

وكان قد عين كما رأينا أستاذا بديلا في الكوليج دي خرافين من سنة ١٩١٩ الى سنة ١٩٢٤ للكرسي دراسة الاسلام من الناحية الاجتماعية ، ثم انه أصبح أستاذا لهذا الكرسي من سنة ١٩٢٦ حتى سنة ١٩٥٤ ، وعين مديرا للدراسات بالمدرسة العملية للدراسات العليا ، قسم العلوم الدينية ، وظل فيه حتى تقاعده سنة ١٩٥٤ .

ولما أنشئ الجمع اللغوي (مجمع اللغة العربية الآن) في سنة ١٩٣٣ عين عضوا عاملا فيه حتى سنة ١٩٥٦ ثم عضوا مراسلا من سنة ١٩٥٧ حتى وفاته .

وتولى تحرير « مجلة العالم الاسلامي RMM » في سنة ١٩١٩ وكان كما رأينا يوالى الكتابة فيها منذ سنة ١٩٠٨ ، وأصبح مديرا لها في سنة ١٩٢٧ . ثم تحولت الى « مجلة الدراسات الاسلامية R E I » سنة ١٩٢٧ وكان مديرا لها واستمر يتابع اصدارها كل عام حتى وفاته ، والحق بها ضميمية تحوي أسماء الكتب (وأحيانا نبذة عنها) التي تتعلق بالاسلام والتي تصدر كل عام .

اتنسب الفرس الى آل بيت الرسول استنادا الى حديث : « سلمان منا أهل البيت » . ف نشر بحثا بعنوان « سلمان باك والبواكير الروحية للإسلام الايراني » ضمن مجموعة مباحث « جمعية الدراسات الايرانية » سنة ١٩٣٤ ، وقد ترجمناه الى العربية ضمن كتابنا « شخصيات قلقة في الاسلام » .

ولقد قلنا انه اهتم بذهب الشيعة وما تفرع عنه بخاصة من مذاهب مغالية ، فكتب عن « النصيرية » في دائرة المعارف الاسلامية ، و « ثبت مراجع عن النصيرية » سنة ١٩٣٩ (نشر في « الكتاب التذكاري المهدى الى ر. ديسو) و « ثبت مراجع عن القرامطة » و « الأسس الشيعية لأسرة بني الفرات » (نشر في الكتاب التذكاري المهدى الى جودفروا دي مومبين ، القاهرة سنة ١٩٣٥) .

وشغل خصوصا بالسيدة « فاطمة » بنت الرسول فكتب عن مكانتها عند الشيعة في كتاب ابرانوس السفوي ج ٥ سنة ١٩٣٨ - ١٩٣٩ ، وعن « المباحلة في المدينة وفاطمة » (باريس سنة ١٩٥٥) .

وكانت شقيقته الشاغل في السنوات الأخيرة هو « أهل الكهف » فبعد ان القى عنهم بحثا في مؤتمر المستشرقين العشرين المنعقد في بروكسل في ٥ سبتمبر سنة ١٩٣٨ (ونشر في أعمال المؤتمر سنة ١٩٤٠ ص ٣٠٢ - ٣٠٣) عاد اليهم في سنة ١٩٥٠ في السفر المهدى الى بيترز Peeters (سنة ١٩٥٠ ج ٢ ص ٢٤٥ - ٢٦٠) ، ثم كتب بحثا جامعاً عن أهل الكهف نشر في « مجلة الدراسات الاسلامية » (سنة ١٩٥٥ ص ٥٩ - ١١٢ على ١٤ لوحة) وفي آخر عدد منها في سنة ١٩٦٢ ، استوعب فيه قصة أهل الكهف في الاسلام والمسيحية وجمع وثائق عنها وصورها وآثارها .

بقى جانبان في فكر ماسينيون لا نستطيع الا ان نشير اليهما بايجاز ها هنا . الأول هو دراسة تراث العرب العلمي ، وقد كتب عنه فصلا في كتاب

اما عنايته بالحلاج فلم تنقطع لحظة واحدة . فنشر في سنة ١٩٣١ « ديوان الحلاج » (في ١٥٨ صفحة ولوحتين ب . المجلة الآسيوية) ، عدد يناير - مارس سنة ١٩٣١ ، وأعيد طبعه سنة ١٩٥٥ مع زيادات) ومع ترجمة فرنسية رائعة . وعكف على أخبصاره ، فأخرج هو وباول كراوس كتاب : « أخبار الحلاج » مع ترجمة فرنسية ، ومقدمة (وقد أعيد طبعه مرة ثانية سنة ١٩٥٧) . وكتب دراسة عن « أسانيد » أخبار الحلاج سنة ١٩٤٦ ، وبحثا عن « حياة الحلاج بعد وفاته » في السنة نفسها ، ودراسة عن « المنحى الشخصى لحياة الحلاج » نشر في مجلة « الله حي » (كراسة ٤ ص ١٣ - ٣٩) وقد ترجمناه الى العربية في كتابنا « شخصيات قلقة في الاسلام » ، (القاهرة سنة ١٩٤٧) . وتنبع « أسطورة منصور الحلاج في بلاد الأناك » (« مجلة الدراسات الاسلامية » سنة ١٩٤١ - ١٩٤٦ ، ص ٦٧ - ١١٥) ، و « كتابات العطار عن الحلاج » (المجلة نفسها ، ص ١١٧ - ١١٤) . وأصدر في سنة ١٩٤٨ « مراجع جديدة عن الحلاج » (السفر التذكاري لجلالة تسيهيه بودايست ، ج ١ ص ٢٥٢ - ٢٧٩) ونشر قصة الحلاج ، سنة ١٩٥٤ وفيه نشر النص بلفظة شعبية .

على ان اشتغاله بالحلاج لم يصرفه عن الاهتمام بغيره من الصوفية . فكتب عن « ابن سبعين والنقد النفساني » (السفر التذكاري المهدى الى ر. ديسو ، ج ٢ سنة ١٩٢٩ ص ١٢٣ - ١٢٤) ، وعن « أبي الحسن الششتري » (مجلة « الأندلس » سنة ١٩٤٩ ص ٢٩ - ٥٧) . كما كتب في « دائرة المعارف الاسلامية » كما رأينا عن بعض الصوفية الآخرين ، ودراسة عن روزبهان البقل سنة ١٩٥٣ .

ومن زيارته الى قرية سلمان باك على بعد ٢٠ كيلومترا من بغداد ظل الأستاذ ماسينيون يحتفظ بانطباع عميق عن هذا الصحابي العظيم الذي به

« تاريخ العلم » الذى أصدره الناشر : « المطابع الجامعية الفرنسية » سنة ١٩٥٧ ، وآخر بحث تلقيناه منه قبيل وفاته بأيام قليلة هو عن « غيوم ماجلان واكتشاف العرب لها » وفيه أثبت أن العرب قد عرفوا غيوم ماجلان ، وهى الكواكب التى اهتمت بها ماجلان لما دخل المحيط الهادى ، وبواسطتها استطاع أن يتم دورته حول الأرض ، والملاحون العرب قد اكتشفوها من قبله بزمان طويل وكانوا يهتمون بها فى الملاحة ويسمونها « البقر » .

أما الجانب الآخر فهو دراسة الأحوال الاجتماعية والأنظمة الاجتماعية فى الصالح الإسلامى على مر العصور ، وكانت هذه الدراسة موضوع محاضراته فى الكوليج دى فرانس طوال خمسة وثلاثين عاما ، بيد أنه لم ينشر هذه المحاضرات ، لأنه لم يكن يكتبها بل يلقيها لقاء مستندا إلى مذكرات قليلة متناثرة ، وحتى لو كانت قد أخذت بالاختزال لما أمكن نشرها على حالها لأنه كان دائم الاستطراد ، خصوصا وقد كان له من أسفاره التى لا تعد ولا تحصى وتجساره المدينة فى العالم الإسلامى مادة غنية لا تحصى .

ولا شك فى أنه أكبر عالم رحالة فى هذا العصر ، وكان فى الوقت نفسه يهتم بقضايا الساعة والدعوة إلى التسامح والأخاء بين الأديان وبين الشعوب ، اهتماما ربما يأسف له الذين كانوا يبتغون منه أن يتوفر على إنجاز الأبحاث العديدة التى رسم خطوطها أو جمع موادها ولم يحضر دساتيرها .

لكنه كان مولود النشاط والحيوية إلى أقصى حد ، شاعرا بأن له رسالة روحية تقتضى الحركة إلى جانب الهدوء فى الدراسة .

وطل على هذه الحال من الحيوية والبحث والحركة حتى توفى فى ٢١ أكتوبر الماضى .

ولعله لم يكن يرد فى لحظاته الأخيرة غير هاتين الآيتين الكريميتين اللتين كان يرددنها فى حياته باستمرار ، متاثرا فى هذا بصديق حياته الروحية ، الحلاج : « لن يجيرنى من الله أحد » (سورة الجن آية ٢٢) ، « يستجبل بها الذين لا يؤمنون بها ، والذين آمنوا مشفقون منها ويعلمون أنها الحق » (سورة الشورى آية ٤٢) - ألم يكن الحلاج يردد هذه الآية الأخيرة فى أوج لحظات عمره ، أعنى فى لحظة الاستشهاده فى سبيل الحق ؟



الأدب العربي

وهل هو قابل للتصدير .. ؟

عشر تلاحت لها ترجمات بعضها أمين يلتزم النص وبمضها متحلل الحرس على البراعة فى نقل جمال الصورة • دخلت « ألف ليلة وليلة » بفضل هذه الترجمات فى التراث الذى ينهل منه الرجل الغربى المثقف ويستطيع كل انجليزى اليوم لقاء عشرة حنيهات ان يشتري طبعة حديثة من الترجمة الأولى التى قام بها سير ريتشارد بايرتون ، وهى تنظم من كتاب « ألف ليلة وليلة » قدرا أوفى بكثير من القدر المشتملة عليه طبعاتها باللغة العربية فى مصر • قد رأيت بها طبعتين متداولتين ووجدت نصهما قد أخضعته للحذف والإختصار نظراً متحررة لا تعرف التساهل •

ولست افهم سبب هذا التحرز ، فان وصف الحب الجنى فى « ألف ليلة وليلة » هو وصف لظاهرة متعددة الجوانب كالحياة ذاتها ، بل هو أشد صدقا وإبانة للفطرة السليمة عن وصف هذا الحب فى قصة « عشيق اللادى شاترلى » • انه مستمدة من العطف على الإنسان وفهمه ، ومن نبض الحياة ودفقها ، مما يذكرنا عند تلاوتها بأعمال شكسبير الخالدة •

واذا كان اسم « علاء الدين » و « السندباد » معروفا لدى جميع المثقفين فى الغرب فلا يسعنا الا الاعتراف بأن الأسماء الرنانة فى عالم الأدب العربى — مثل اسم « امرىء القيس » و « أبى العلاء المعرى » و « المتنبى » لا يعرفها فى أوروبا الا المستفلون بالاستشراف ، ولا ينطبق هذا الحكم على « أبى نواس » فان اسمه معروف فى الغرب لأنه مذكور فى ألف ليلة وليلة •

من البديهي ان أدب كل أمة قادر على الانطلاق خارج حدودها اذا عبر عن معنى له قيمته ، وكان مكتوبا بلغة لا تستمعى ترجمتها • ومن البديهي كذلك أن باب التصدير يزداد انفتاحا أمام الأدب لأن مادته هى الأفكار أو عرض سلسلة من الوقائع مترابطة على نسق شائق أو إبانة ذكية عن طبائع البشر •

ولكن تصدير أدب أمة عبر الحدود اللغوية يزداد مشقة بمقدار الزيادة التكاليف الفاظه وعباراته على الجرس والابحار الموسيقى واعتمادها على الكلمات والأخيلة التى تحد القدرة على فهمها بحدود هذه الأمة •

ولنا الآن أن نسأل — على ضوء ما تقدم : ما هو الموقف بالنسبة للغة العربية وآدابها ؟

لقد مر بنا مثلاً رائعان على قدرة البيان العربى على الانتشار خارج حدود رقعته •

فالقرآن بسبب ما تنطوى عليه رسالته من ضرورة ملزمة قد أنتشر نصه العربى خلال قرن واحد من جنوب فرنسا غربا الى جبال الهملايا شرقا — كما انتشرت معانيه على نطاق واسع بفضل ترجمات لها نصيب من التوفيق قل أو كثر ، ولكن القرآن وان كانت أدواته هى اللغة العربية فهو كتاب منزل يسمو على مجال فروع أدبها بحسب تعريفه المصطلح عليه ، كما أنه يختلف عنها •

والمثل الثانى لأثر عربى راج عند تصديره رواج القطن المصرى هو هذه التحفة فى الأدب الشعبى المسماة (ألف ليلة وليلة) • فمنذ القرن الثامن

بقلم : ديزموند ستيوارت ترجمة : يحيى حقي

يقدم الآن في بلدنا الكاتب الانجليزي المعروف ديزموند ستيوارت مترجم قصة (الارض) لعبد الرحمن الشرفاوي . وقد ظلت اليه المجلة أن ينقصها بمقال عن الادب العربي الحديث - وسر المجلة ان تنشر تعليقات القراء على هذا المقال .

آداب اليونان والرومان . واذا استثنينا المعلقات ، جاز لنا القول بأن أغلب الشعر العربي يلتفت الى وحدة تربط أطراف القصيدة ، انه عندنا بمثابة عقد لم ينتظم فيه الا - بيد النزوات والأهواء - عدد من أحجار كريمة وغير كريمة أحيانا .

٣ - انه شعر لم يجد الى اليوم من المترجمين المبقري القادر على نغضه وانطلاقه بلغة الغرب ، لقد وجد للشعر الفارسي هذا المترجم المبقري حتى قيل ادولف ديفيتز جيرالد ترجمة (رباعيات عمر الخيام) بشعر لم يتكلف التزام النص الفارسي ، ولعل هذه الرباعيات هي عندنا أروع القصائد الطوال في مجموعات الأمثلة المختارة من روائع الشعر .

وبعد فقد آن لنا أن نسأل - وما هو الحكم على الادب العربي الحديث ؟ لم يعد الشعر هو الغالب عليه ، لذلك فان باب التصدير أكثر من قبل انفساحاً أمامه .

وينبغي قبل أن تبحث فضائل هذا الادب الا نفصل عن القيود التي تفل يد الأجنبي المستورد له ، فالترجمة مهما بلغت الغاية في الاتقان والروعة تعرض طريقها الى الأسواق الأجنبية عوائق جمة . لقد طلت « رباعيات عمر الخيام » من ترجمة « فيتز جيرالد » - رغم انها مضرب المثل - هاجمة على أرفف المكتبات التي تتجر في الكتب المردودة لا الجديدة الى ان قبض الله لها الشاعر (سوينبرن) فوقعت عليها يده صدقة ولغت أيها الأنظار وجلب بها شهرة . ان انجلترا تعرض عن كل كتاب مترجم (وانما

وتجاهل الغرب للشعر العربي الكلاسيكي له اسباب ثلاثة :

١ - لانه شعر يطفى فيه التشكيل على المضمون فالنروة الفكرية فيه أقل مما يجده منها مثلاً في اعمال (سوفوكليس) فاذا كان الايقاع الموسمي هو عماد هذا الشعر العربي فان هذا العماد هو أول عنصر من عناصر الشعر يهوى عند الترجمة .

٢ - لانه شعر يختلف نسيجه عن النسيج الميراثي في الشعر الذي يألفه الرجل المحقق الغربي « ديفيتز



أتحدث عن انجلترا لأنها بلدى) ولا ينبغي أن هذا
الأعراض أن الكتاب مترجم عن آداب جيرانها
الأقربين كفرنسا والمانيا ، فإن قصة من تأليف
« أندريه جيد » أو « توماس مان » قد تصادف
ترجمتها النجاح في انجلترا ولكن هذا النجاح
مرهون بحيلة واسمة النطاق للتعريف بها والإعلان
عنها ، فالناشرون يتحرجون من نشر ترجمة لقصة
متوجة باسم غير مشهور في انجلترا ويتوقعون أن
تجر عليهم خسارة مادية ينجيهم منها نشرهم لقصة
لكاتب انجليزي مجرب معروف .

ويخيل إلى أن هناك عقبتين في الجانب العربى :
الأولى تتمثل في مشكلة لغوية ، فإن اختلاف العربية
عن الإنجليزية لا فى النحو والصرف وتركيب
العبارات فحسب ، بل فى صياغة الفكرة ورسم
الصورة أيضا ، هو أشد من اختلاف الإنجليزية عن
الفرنسية أو الألمانية . لهذا ينبغي لمن يتولى الترجمة
عن العربية أن يكون استاذاً متمكناً بصيراً بهذ
المشكلة والا حق للقارى الأجبنى أن يحكم على النص
المترجم بأنه غير مفهوم أو أن منطقه شاذ عجيب -
فواجب المترجم والحالة هذه ألا يقتصر على ترجمة
الألفاظ والمعارف حسب تركيبها ، بل أن يخلقها
خلقاً جديداً يلائم أسرار لغته ومنهج تفكير أهلها .

والعقبة الثانية تتمثل فى مشكلة تتعلق بنوع
الجمهور الذى يخاطبه الأديب ، فالأدباء فى أوروبا
يميلون إلى مخاطبة البشر عامة - لا استثنى منهم
إلا أفراداً قلائل من بينهم « كبلنج » الذى اشتهر لأنه
اقتصر على مخاطبة بنى قومه عن بنى قومه ، ولكن
هذا المثل الشاذ لم يتكرر بعده فى انجلترا .

أما القصاصيون المصريون الذين عرفهم قانهم
يميلون فيما حسب إلى مخاطبة جمهور خاص يختلف
فى عتماته وعقده ومشكلاته عن جمهور القراء خارج
مصر .

والمثل المحورى الذى يبلور هذا الخلاف نجده
فى الطريقة التى تعالج بها القصة بلاه الاستثمار .
ويحق لى القول بأن ابداع القصص الهاجمة للاستثمار
نجدها فى الأدب الأوروبى وأبرز شهاد على ذلك
قصة الكاتب الإنجليزي (فورستر) المسماة (رحلة
إلى الهند) - وقد صدرت هذه القصة فى زمن سابق
بكثير لاستقلال الهند والمعهد الذى كان اعتناق الكاتب

فيه للآراء الحرة التقدمية كفيلا بافتتان الناس به ،
(وفورستر) فى هجومه على الاستثمار لم يلجأ إلى
ترديد الشعارات المألوفة والمطالب المحفوظة عن ظهر
قلب أو إلى الاقتباس من جدل رجال السياسة
ومناقضاتهم ، بل كانت وسيلته فى استمالة القارى
واقناعه برأيه أن يحكى له قصة متتابعة الحوادث وأن
يلتزم الصدق الغلاب فى وصفه لتجارب أبطال هذه
القصة من الانجليز والهنود على السواء .

وإذا كان (فورستر) قد جعل من الدكتور عزيز
- البطل الهندى فى القصة - أوفى رمز وأعمق
للمعانى التى يمثلها فانه - على حين لا يستخدم
كلمة (المستعمرين) أبداً - يصف الانجليز
المستعمرين للهند وصفه لانس لا تختلف عينتهم
عن عينة سائر البشر ، فلا يمتدز عليك ادراك
موقفهم ومبرراته .

ويصدق هذا الحكم أيضا على جرهام جرين حين
يصف أبناء المكسيك فى ثورتهم وأبناء أمريكا عندهم
فى هزيم لاكتافهم . . كما يصدق أيضا على « البير
كاس » فى وصفه لأبناء الجزائر والمستوطنين
الفرنسيين وعلى « هنجواى » فى وصله لأبناء كوبا
وبنى جنة من الأمريكان .

لقد ترجمت مؤلفات هؤلاء الكتاب إلى جميع اللغات
والتصور المتخلف عندنا من قراءتها أن الكاتب
يحدثنا عن البطل من أبطاله حديثه عن الإنسان كما
يراه لا حديثه عن فرد انجليزي أو فرنسى . . اننى
لا أزال أنتظر قصة مصرية أجده فيها مثل هذا
الالتزام للمعالجة الموضوعية ، ومثل هذا الفهم
الشامل .

وقد يعترض على قارىء بقوله أن الأدب الانجليزي
لا يخلو من كتاب عظام يقفون عند حد وصف خصائص
أبناء جنسهم من الرجال والنساء فى نطاقهم المحلى . .
وانى أوافقه على هذا الاعتراض ، وإذا سلئت عن
حتى تمثلت بالقصصية (جين أوستين) وهى
أقدر كاتبة بين النساء على الإطلاق . أنها اقتصرت
على وصف محيطها المحلى الضيق ، حتى أنها لم تذكر
كلية واحدة عن حروب نابليون التى عصرت زمنها
وزمن موضوعات قصصها . . ولكن هل راجت
قصص (جين أوستين) فى العالم العربى ؟ . . انى
أشك فى ذلك كثيراً . فإن قيمة قصصها تستند إلى
العناية باختيار الألفاظ المحددة للمعانى تحديداً دقيقاً

والى قدرتها على وصف المجتمعات الصغيرة وصعاب
يستقر فى الأذهان ويكشف عنها فى كل مكان ..
فهل لدى كتاب مصر مثل هذه القدرة فى الوصف ؟
أن كان الجواب نعم فلاجرم أن قصصهم ستلقى
شيئا فشيئا رواجاً خارج مصر . أما اذا لم يملكو
هذه القدرة واقتصروا فى وصفهم للمواطن والسلوك
على القوالب الشائعة المعروفة فإن قصصهم ستظل
متروكة الأجانب .

وينبغى لى هنا أن أذكر أدباء مصر الذين يخيل
الى أنهم يعملون بنجاح على تهذيب الطريق لنفوذهم
خارج بلادهم . فهذا توفيق الحكيم ينظر الى الحياة
من بعد نظرة تتم عن السخرية والدعابة ، يستند على
أسلوب سلس يتميز ببساطة بديعة . ولقد سبق
لقصصه المترجمة أن نالت تقديرا جميلا خارج مصر
وهو حين يلتزم الواقع أفضل عندي منه حين يجنح
الى الخيال .

أما عبد الرحمن الشراوى فإن قصته « الأرض »
لا تغلو فى تركيبتها من العيوب ، كهذا التحول
المعجزة فى السرد من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب
وهذا التحول المعجزة ايضا فى مطالبه أهل القرية من
حقوق يرى الى شق طريق جديد ولكن الصلوة
العامة لقرية فى الدلتا مرسومة بصدق حتى انى
شعرت حين قمت بترجمتها انها قصة يعو لغزاتها
كل انسان جعل الصدق غاية ومطلبه .

لقد ظهرت ترجمتها الانجليزية فى أوائل هذا
العام وقد تقبلها النقاد قبولا حسنا مما بعث بدار
نشر فى نيويورك الى ابداء رغبتها فى اصدار طبعة
أمريكية .

وهذه قصص نجيب محفوظ لا تزال تنتظر
الترجم ، وانى واثق انها حين تترجم ستلقى من
كثرة الرواج ما هى جديرة به ، هذا وإن كنت أرى
أن التزام نجيب محفوظ للفصحى فى كتابة الحوار
مخل بمطلب الواقعية الذى يطع فيه القراء
الأجانب .

حقا ان الكتابة « أيفى كومتون - بيرنيت » تفسن
قصصها حوارا تجعله عن عمد غير مطابق للطبيعي
[الأولف ولكن اظهار انعدام المطابقة يخدم الغرض

الذى تسعى اليه بكتابة القصة ، فهو عندها ليس
عنادا طارئا كما هو الحال عند نجيب محفوظ .

وأخر ملاحظة لى هى أن الأدب الغربى الحديث
يميل ميلا محمودا الى منة الأسلوب الخطابى
والعبارات الجوفاء ، فالكاتب المرموق هو الذى عنده
شئ . يقوله فيقوله ، لا الكاتب الخلو الذى يحس
لك فراغه بكلام من أى نوع كان .

فالقارئ يتطلب تعريفه بأشياء محددة متنوعة
وبمعلومات نافعة جديدة ، وهذا هو السر فى أن
المطبوعات التى تصدرها مجلة (لايف) فى أمريكا
تلقى رواجاً شعبياً ، ويتطلب كذلك الاثارة ، وهذا
هو سبب انتشار القصص البوليسية وقصص
الغامرات - ويتطلب ايضا هذه نبوءات الخبراء عن
عالمه فى المستقبل وترتب على ذلك اقبال الناس حديثا
على قراءة القصص العلمية التى لا يحسن كتابتها الا
العلماء المختصون - ويتطلب بالمثل معينا من السلوى
فيصبح الانجيل أكثر المطبوعات رواجاً فى السوق ،
ويتطلب النجاح فى الحياة فتتوالى الكتب التى تعلم
الملك والجنون والحرف - بل تعلم ايضا كيف
تكتسب الأصدقاء وتستميل الناس ، انه يتطلب
السفر عبر الأزمنة والأمكنة ومن ثم رواج كتب
الرحلات والتاريخ - ويتطلب فوق كل شئ - اذا
جعل القراءة وسيلته للعلم لالهو وقضاء الوقت بأن
تستثير بصيرته . ما معنى قول الرجل لنفسه فى
سنة ١٩٦٢ انه انسان ؟ ومن هنا سر اهتمامه بالكتب
الذى تبصره بالفريضة الجنسية ، بالسلوك المنحرف
وغير المنحرف ، بالشدوذ النفسى ، بالقسوة والرحمة
بالعنف والسلام ، وهذا كله هو المحور الذى تدور
حوله القصص فى الأدب الغربى - فاذا استطاع
الكاتب العربى أن يزيد من استنارة بصيرة هذا
القارئ بهذه المواضيع فليثق أنه سيجد له من يقرأه
خارج بلاده ، أما اذا اقتصر على التحدث عن هموم
فردية أو محلية فلن يتصف جمهور قرائه هو ايضا
الا بالقرئية والمحلية ، اللهم الا اذا عالج هذه
الهموم الفردية والمحلية ببراعة وتفوق بحيث يصبح
حتى « خان الخليل » مثالا عالميا لا مصرية قحا ويصبح
« عبد الهادى افندى » هو الانسان فى كل مكان ..
وهذه هى مسئولية الكتاب انفسهم وليست مسئولية
المجالس العليا أو الناشرين السبعاء .

ذات يوم

« قصيدة »
للكنور عز الدين اسماعيل

الساعة التي نعيشها
نعيشها بلا حياة
نموتها بلا رجاء
ننشرها في كلمات خاويات .. في تناوب
نهرب فيها من نفوسنا
نعيشها ، أجل
لكننا لم نعرف الحياة

يجهنما كل مساء مجلس غير انيس
لكنه يجهنما
نحبه ، ونحن في أعمالنا نكرهه
وفي نهاية المساء
يقول صاحبي : ما أتسى الحياة !
أجل ، ولكن .. ذنبنا انا نعيش
لكننا لم نعرف الحياة

من أجل شيء لم بين نحن نعيش
نقضي زمانا باهت اللون ونحن حطنا
نقضي زمانا لم نخط فيه حرفا
نعيش فيه صلعة بيانها من عين يعقوب
لولا فيه حزننا الفريز
نلعبه ، لكننا نسلله
فلم تغضبه دماؤنا ولم نسلع دمه
نعيشه لعنا رتبنا لم ينقمة احد
نعيشه ، لانه الشيء الذي نمتلكه
أجل ، فنحن الفقراء .



وان هوة سحابة القرار بيننا .. سحابة القرار
وتتمت تقول لى : يا فارسى الصغير
لقد تطلعت الى شيء كبير
انك فى قمتك السماء حصن ثوقت جدرانها ايدى
المصور



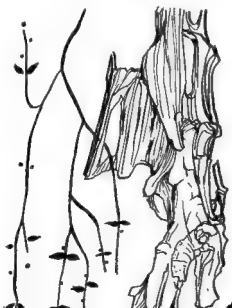
وجوفه خواء
فلتفض عنك لوبك الانيق
ولتهبط السلم حتى القاع .. حتى القاع
وجس خلال الوحل .. جس خلاله
ولاظم الامواج حتى تفرقك
حتى اذا ماصرت لاشي، وكل شي
فلتاتنى ، انى هناك انتظر
لاتال جهدا ، اننى سانتظر
ويومها تعرف ان لمسة من اصبعى قد تحرق
وان قبلة ابيحها تلوب المروق
وان كلمة تقال عابرة
تفوق ماتحويه دفنا كتاب

من فوق لمتى ومن وراء حصنى المنيع
ارنو اليك
وفى غد سنلتقى .. سنلتقى
لاطبغ القبله فوق ملايك *

نحن نرى ، اجل ولكن عيننا ليست بصيرة
نسمع ، لكن لا نعى
نلوذ فى خواننا بفكرة او فكرتين
وليستا من صنعنا
وليستا من حقنا
لكن ورننا منهما مصيرنا
لكى نعيش يومنا كاصنا كالفد
لكى نمر ، حينما نمر ، لايعدجنا احد
نحن طيوف عصرنا ، نحن الزبد *

نعيش لحظة من عمرنا او لحظتين
من عمرنا الطويل لانعيش ال لحظتين
فى لحظة يولد انسان وفى اخرى يموت
وتنتهى قصة اجيال عراة .. تنتهى
لم تطرق الماساة بابنا ولم تصالح ارضنا
وحينما يصنع نور الشمس ظلا فى ديوبنا
نتكروه ، نجعل منه ، نزيدوه
لاتنا لا نبصر الاشياء الا فى النهار
نرى السطوح دون ظل
ونقتل الاعماق *

اذكر تلك اللحظة التى اردت ان احيها
لكى اقول اننى انسان
طوقت خصرها التحيل وارتميت فى ظلام شعرها
قبلتها متمنما : لقد ملكت كل شيء !
واجفلت ، فلاح لى فى عينها انى صغير



وشائق مطوية
واضواء جديدة
في تاريخ مصر القديم

قص العام الرابع من حكم منبتاح

بقلم : احمد عبد الحميد يوسف

منبتاح (1)

هو الملك الذى حظى من عناية المؤرخين ودراساتهم بما يكاد يتنافس به اعظم الفراعين تاريخا واحفاهم سيرة واقواهم بأسا . تناول الباحثون مسيرته ومكانها من تاريخ مصر والشرق القديم عامسة ، ومن تاريخ العبرانيين واحاديث بنى اسرائيل خاصة يحاولون بذلك أن يتلمسوا من تضاعيف الاحداث وكلمات المتون التاريخية ما يثبت أو ينفي عن يقين فى الحالتين ما اختلفوا فيه من انه صاحب موسى

(1) يعنى أن اسجل الشكر للأستاذ الدكتور احمد بدوى مدير جامعة القاهرة ومركز تسجيل الآثار على ما امدنى به من آراء قيمة وعون كريم .

عليه السلام وانه صاحب الاحداث التى انتهت بخروج بنى اسرائيل المشهور . وتناول المؤرخون سيرته من حيث هو خليفة لآبيه رمسيس الثانى العظيم ومن حيث أن عصره يمثل فترة من الفترات التى جنبحت مصر فيها الى الانحدار من ذروة القوة الى هسوة الضعف ، ومن عز الى هوان انتهى بانتهيار فى الداخل وانحلال لامبراطوريتها فى الخارج ، حيث تألبت عليها الشعوب من اقاليمها فى آسيا ، وتألبت عليها من الليبيين وشعوب البحر المتوسط عناصر هائلة عدمت المستقر الخصيب ، حيث تحركت الشعوب والاجناس فى أوروبا فى موجات عاتية تدفع امامها شعوبا تبحت لنفسها عن مستقر دائم تعيش فيه فتتطلع نفوسها الى مصر وتشرئب اعناقها اليها وتمتد



نص العام الرابع من حكم مرنبتاح

التطلع الى امبراطوريتها وتوسيعها الى الانشغال
بالدفاع عن أراضيها وسلامتها .

عرف المؤرخون وعلماء الآثار المصرية من وثائق
تاريخ مصر القديم في عهد مرنبتاح أربع دقائق
تتحدث عن علاقات مصر الخارجية وحروبها هي :

١ - نص النصر الأكبر في الكرنك .

٢ - نص عمود القاهرة .

٣ - نص العام الخامس على لوح أتريب .

٤ - نشيد النصر على لوح إسرائيل .

وتروى الوثائق الثلاث الأولى أحداث العام الخامس
من حكم مرنبتاح ، وهي تغلذ ذكرى النصر الأكبر

ميونها الى الوادي الخصيب من حول النيل . وتشاء
الاقدار ان يقع حكم مرنبتاح في هذا الزمان ، وأن يقع
على كامله عبء الدفاع عن عرشه وبلاده منها وان يرد
تلك الموجات الجائفة التي تسمى لملء بطونها كما
وصفهم اجدادنا الاقدمون .

لقد ورث مع العرش تركمبنة بالتيارات والاحداث
عن أب حكم سبعة وستين عاما امتلات بالعروب
الطويلة المرهقة ، ثم امتلات بعد ذلك بالنفقات الثقيلة
الباهظة على عمائر ومنشآت كثيرة باذخة ، وكان
هو قد جاوز سن الشباب بل جاوز الكهولة حين
تولى الحكم بعد أبيه الذي جاوز الثمانين ، فإذا
بشيخ يخلف شيخا ، كلاهما تتراخى قبضته وهماوى
عومه أو يكاد ، وذلك في زمن ماكان احوج مصر فيه
الى عاهل قوى الشكيمة صلب العود . فإذا مصر في
عهد مرنبتاح تتحول من الهجوم الى الدفاع ، ومن

الذى احرزته هذه السنة على الليبيين ومن حالفهم من شعوب البحر المتوسط من العناصر الهندية الاوربية ، ولقد حفظت لنا فى نص السكرت ك رواية مسهبه عن تلك الموقعة مع قائمه باسماء تلك القبائل التى بدأ نشاطها يظهر على مسرح التاريخ . وقد نزلت اول ما نزلت فى ليبيا ، ولم يستطع ذلك الاقليم الذى نزلوا فيه ان يقيم اود من تدفق عليه من تلك الجموع فضلا عن فيه من السكان .

أما لوح اسرائيل فقد نقش كذلك فى الصام الخامس من حكم مرتبناح فى اعقاب النصر الاكبر الذى امن به مصر ، وكان خاتمة لما احدث بها من الاخطار فى الشرق والغرب حيث احس الناس انه قد آن لهم ان ينعموا بالامن والسلام وقد اذبح عن كاهلهم نل كانه حمل من النحاس ، كما يصف النص فى بعض مواضعه ، ولذلك فهو نشيد يشيد بقوة مرتبناح وشدة بأسه وشجاعته ويلهج بما احرز من نصر على الأعداء والمعاصاة والثائرين وهو فى أثناء ذلك يخصى من غلبهم مرتبناح فدائوا له - بفضل سطوته - من الليبيين وشعوب آسيا ومن بينهم اسرائيل التى ظهرت هنا لأول مرة فى التاريخ . وذكر اسرائيل هنا يشير مشكلة من أعقد المشاكل التاريخية التى تمس الدين ~~بروولش~~ ~~جسولا~~ مازال يتردد بغير جواب قاطع : هل مرتبناح هو صاحب موسى ؟ وهذه الوثيقة هى المسعر الوحيد الذى يتحدث عن علاقة مرتبناح بآسيا وما بذل فيها من الجهود ، على أن أسلوبها وما قصد به من المديح والثناء قد حمل بعض المؤرخين على أن يتشككوا فى وقوع ما روت من الأحداث ، مفترضين أنها لا تصدق أن تكون نشيدا يصور فرعون منتصرا مسيطرا على الشعوب جميعا ، وان كنا لا نرى ذلك الرأى ، ولا نراه بعد الذى سلطه نص العام الرابع من الأضواء وهو النص الذى تقدمه فى هذا المقال .

وينبغى أن نضيف إلى تلك الوثائق الأربع وثيقة أخرى لم يلتفت إليها المؤرخون ولا الباحثون من علماء الآثار المصرية ، ولم تحظ بما ينبغى لها من العناية والدرس على مالها من الأهمية التاريخية الخطيرة ، فهى تذكر أحداثا لم تكن نعرف عنها شيئا قبل الآن وتؤيد أحداثا شك بعض المؤرخين فى وقوعها أو ترددوا فيها ففرضوا صفحا من ذكرها ، فضلا عن أنها مؤرخة بالعام الرابع من حكم مرتبناح وبذلك نستطيع تحديد تاريخ أحداث لم يكن تاريخها يقينا .

ذلك النص هو الذى نقشه نائب الملك فى «كوش» على مدخل معبد «عمدا» ببلاد النوبة (١) . وهو نص من ثلاثة عشر سطرا نقش فى إطار مربع بين يدي رسم لنائب الملك فى النوبة يمثل راكما فى هيئة التعميد . ونرى قبل دراسة النص والتعليق عليه أن نقدم ترجمة كاملة له :

١ - يعيش حور الثور القوى لمن تهجم له الأسود ، ويسيح السيدتين ، عظيم اليأس شديد القوى كاسر البلاد الأجنبية المشرق فى بلادهم .

٢ - حور الذهبى رب الرعب ، عظيم الهابة ملك الشمال والجنوب ، قاهر « جازر » بان ربح مري أمون ، ساحق الليبيين الذين أتى على نهايتهم مرتبناح حطب حرمانت معطي الحياة .

٣ - إله الطيب ، أسد على سوريا ، نور قوى على النوبة العليا حتى قضى على أرض البجاة . لقد جاء من حدث جلالته أن الأعداء من سكان الأطراف قد انتهكوا الحدود عند ..

٤ - المدينة الجنوبية . حدث (ذلك) عام ٤ شهر ٢ فصل الحصاد (فى اليوم الأول . عند ذلك قام) جيش جلالته القوي قهر عشاة الفاشين من الليبيين لما خلف أحدا من رجال الليبيين أجمعين .

٥ - (وسبيت تسلم) وكل ما فى أرضهم .. بمئات الآلاف ومئات الآلاف . (أما) الباقون فقد صابوا على رؤوس الأسكوار عند يديهم بنف مقتولين وحمل كل فرد إلى مصر سالما .

٦ - أن زهاد البلاد جميعا قد شتموا بفضل عزم جلالته الذى زار فى قلوبهم (باسمه) (٢)

٧ - أن رعية قوته على بلاد الأطراف قد سقطت قذفا واحدة ولم يبق وريث لأرضهم من بعدهم . ولقد حمل إلى مصر البجاة نقلت النار على جموعهم .

٨ - أمام ذوبهم ، والباقيون قطعت أيديهم جزاء ذوبهم ، وآخرون اقتلعت أذانهم وعيونهم (ثم) حملت إلى النوبة وحمل ذلك فى كومة فى مدائنهم .

٩ - فلم يحدث أن أعادت النوبة المصبيان إلى الأبد إذ أصبحوا بالنسب . أن بان (ربح مري أمون) (ربح)

١٠ - مثل .. العظيم ، لقد أتدفع إلى يمينه (٣) لوفظ على حدود البلاد بمنا من الملو إلى تلك الأرض كلها لينعم من تكرار التوبة مرة أخرى . أن ربح دخل .

(١) معبد يقع على بعد ٢٠٨ كم من أسوان ، بدأ بنائه بطل مصر الفراعنة تحتمس الثالث لم أكمله من بعده ولده أمنحتب الثاني فتخصص الرابع .

(٢) أى بنت فيها الرعب

(٣) أى إلى المغرب وكان اليمين عند المصريين الإغنيين كناية عن المغرب .

١١ - في قلب الأرض يامن يتاح حطب حرامات ياصورة وع الحية يا جامل الاتواس السبعة ترعش والبلاد الاجنبية من الشام الى حدود الفسق (١) اذ ياتي بهم .

١٢ - بان دغ مرى امون بنفس من قمه بجعله مرة واحدة (٢) لقد امر مصر وحشى الاميرة (٣) واهمل النوبة السفلى وحمل بلاد الحثيين على تاني .

١٣ - راكمه كمانش الكلاب . (اما الذين) يجهلون مصرهم ياتون بانفسهم بقوة ذراعة ، ان رعب قوته تهر البلاد الاجنبية باسمه وتسد البلاد وهو يجمل مصر في حيرور عندما يكون تحت اقلها .



يجمع هذا النص في سطوره الثلاثة عشر ما وقع لمصر مع من حولها من الامم والشعوب من الاحداث والغطوب ، وهو يتفق مع ما ورد في لوح اسرائيل ويؤيده ، ويريد عليه حملة الليبيين في السنة الرابعة وثورة البجة والنوبيين ، وبذلك يصور ما كان من احوال البلاد في عهد مرتيناح وما احدث بها من اخطار وما واجهت من ثورة اقاليمها في آسيا والنوبة ثم ما تحمله عائلها من الجهاد في الشرق والغرب والجنوب في وقت واحد ، فاذا هو حركة لا تهدأ وجادة لا تخبو وذلك على الوهم بما كان عليه من الشيخوخة وتقدم الاعوام .

وليس من السهل بعد ذلك ان نذهب مع المتشككين فيما بلل مرتيناح في آسيا فان النص الذي تقدمه اليوم ليلذكر وقائع محددة لا يبدو فيها اثر من الخيال، كما ان فيه دقة في الرواية حين يذكر ان الفرصون قد قهر بلادا ، واهمل النوبة السفلى ، ولو كان ذلك مجرد مديح كما يقول « ولسن » لجعل البلاد كلها مقهورة خاضعة .

كان الخطر من قبل الليبيين وحلفائهم عظيمًا ، وكان الليبيون منذ ايام سبتي قد طفقوا بمسدون آمالهم الى اراضي مصر الخصيبة وما فيها من الخير ويتطلعون الى الهجرة اليها والاقامة فيها ، ولكن سبتي استطاع ان يرد ذلك في غير جهه كبير ، ومع ذلك فقد ظلت بطون منهم تتسرب الى مصر — بالفارة

(١) كناية عن اقصى حدود العالم السفلى حيث يبدأ ظلام العالم .

(٢) اى بكلمة واحدة تقوله كن يكون .

(٣) من اسما مصر .

والمدوان تارة وبالتسلل اللطيف والهجرة المسالمة احيانا - قسمتقر على مشارف الدلتا (١) ، ولكن الخطر ازداد حدة حين تطلعت شعوب البحر المتوسط الى مصر واتجهت اليها ، وحين نزولوا الى ليبيا فتحالقوا مع اهلها في سبيل هدفهم المنشود .

وكان مرتيناح عليما بذلك الخطر الذي يوشك ان ينزل بمصر ، حرصا على ان يجنبها جموعا توشك ان تنقض عليها كالجراد المنتشر ، لذلك اجتهد منذ تولي العرش في ان يستعد لهم فيحسن الاستعداد، وان يجعل استعداده سياسيا وحربيا ، وان يامن الاخطار في آسيا قبل ان يولي وجهه قبل المغرب للآفة الليبيين ، ذلك اللقاء الذي لم يكن عنه محيص فكان ان سعى لضمان صداقة الحثيين ، اخطر منافس لمصر في آسيا معتدلا على معاهدة الصلح والصداقة التي عقدها ابوه معهم في اعقاب حروب طويلة دامت زهاء عشرين عاما ، بل لقد سعى الى كسب ودهم واستمالتهم اليه ، فسارع الى نجدهم في يخبثهم عام المجاعة التي نزلت ببلادهم ، اذ امدهم بأوساق من القلال ، وذلك حتى لا يأخذوه من الخلف في صراعه المنتظر .

ولكنه سرعان ما كشف عن غدر اصمسهار ابيه واصدقائه ، فاذا للذين اظهر لهم المودة واظهروا له الصداقة من وراء حركات الثوار واغارات الشعوب البحرية على مصر .

واذا به يجد نفسه حيال ثورة جامحة اندلعت بين اكثر مدن الشام ، وكان عليه ان يجعل باخمسادهما والقضاء على عناصر الفتنة هناك وقد لاحت بروق النذر من قبل الغرب ، ولا شك انه قاد او ارسل جيشا قضى على العصاة وادب المدن الثائرة ، واكثر الظن انه اشتبك هناك مع الحثيين في معركة هزموا فيها هزيمة تكراه ، واكروها على ذل وصفسه نص « عمدا » بان فرعون حملهم على ان ياتوا مهطعين راكمين كما تمشى الكلاب .

فلما كان الشهر الثاني من العام الرابع من حكمه، اغار الليبيون على حدود مصر فيما يجب ان نسميه الآن « بالفزو الليبي الاول » وهو الفوز الذي يحدتنا به نص العام الرابع ولا مصدر لنا عنه سواء . وكان

(١) ولذلك سموا سكان الاطراف .



معبد عمدا الذي بناه نحتسب الثالث وولده استعجب التاسي تم استكملته نحتسب الرابع . وقد نقش حاكم النوبة في عهد مرينتاح في الجاني الاسر من المذلل وتيمه الصمام الرابع من حكم فرعون

ARCHIVE

وسيلة لردع الثالثرين وأرهاب أهل النوبة العليا أن تحدثهم نفوسهم بالاندفاع في الثورة ، بل زاد في ذلك فحمل الأذان والعيون والأيدى فعرشها اكواما في بلادهم ارهابا وتخويفا . ولقد أثمرت هذه الوسيلة من غير شك فلم تقم النوبة بعد ذلك بثورة عليه أبدا .

على أن الغزو الليبي الأول لم يكن بالمعركة الفاصلة ولا كان بالمعركة الكبيرة في أكبر الظن . وكان على فرعون مصر أن ينزل إلى المعركة الكبرى التي تقدر المسائر ، ولعله قدر هو نفسه ذلك حين « اندفع إلى المقرب فوقف على حدود البلاد بحثا عن العدو في تلك الأرض كلها ليمنعهم من تكرار الثورة مرة أخرى » . لقد أصبح مستعدا للقاء الليبيين بعد أن قضى على الفتن وأقر الأمن في أقاليم مصر شمالها وجنوبها ، ووقف الحثيون ساكنين يصعد الذي أصابهم من هزيمة ، ولم يكن سكوتهم يومئذ كما افترض بعض المؤرخين « عن صداقة ومودة نحو

مرينتاح على استعداد للعدوان على كل حال ، مما أن انتهكوا الحدود حتى تصدى لهم الجيش المصري القوى فدمرهم وقسم أموالهم . ولقد اشتد فرعون في معاملة الأسرى فقتلهم وصلبهم على رموس الشجر في « منف » عبرة للناس ، إذ كان حريصا على أن يلقي الرعب في نفوس المعتدين حتى لا يعودوا إلى العدوان وحتى يقضي على آمالهم فيما ظنوا أنها الأرض الموعودة .

ولكنه لم يكد يخلص من افرار الأمن في الشام ليستبك مع الليبيين في الغرب حتى جابهته ثورة في أقصى جنوب مصر بين قبائل البجة ، أوشكت أن تمتد فتندلع بين أهل النوبة العليا ، فقمعها في عنف وقد أحس أنه مضطر إلى أن يقسو ويعنف ليعاقب الذين ارتكبوا خيانة الثورة عليه منتهزين فرصة اشتباكه مع الليبيين وأشغاله بحربهم ، مستغلين محنته لمصلحتهم . فحملهم إلى مصر فحرقوا بالنار على ملا من ذويهم وآخرون اقتلعت عيونهم وصلبت أذانهم وقطعت أيديهم بذنوبهم ، وقد اتخذ من ذلك

مرتبات ، ولا شك أن نص «عمدا» هذا قد قطع بأن العلاقات المصرية الحيثية قد تدهورت قبل المصام الرابع من حكمه .

وكان الغزو الثاني في المصام الخامس اخطير ما تعرضت له مصر من الغارات اذ واجهت جموعا هائلة من شعوب البحر المتوسط تحالفت مع الليبيين بقيادة ملكهم مرياي ، وكان مرياي هذا عازما في اصرار على النصر والاستقرار بمصر فصحب معه نسائه وبنيه . . وقد استغرق المصريون في استعداداتهم الأخيرة أربعة عشر يوما حتى اليوم الموعد ، يوم التقى الجمعان ، واصطدم الجيشان في معركة هائلة لم تدم اكثر من ست ساعات انتزع فيها المصريون الغلبة واحرزوا النصر الأكبر .

لكنها كانت بين جالوت القديمة . وهرب ملك الليبيين بنفسه وتفرق جنوده وغنم المصريون مغنم كثيرة .

ولقد أحس المصريون في أعقاب هذه الحركة أنهم لم يحرزوا نصرا فحسب ، ولكنهم قضوا كذلك على كل خطر يهددهم ، وضمتوا سلايا لا يتوهم خوف ، وحق لهم أن يجوسوا خلال الديار إلى نجديا وجبل ! وأن يجلس بعضهم إلى بعض يتحدثون ويسلمون ويتمنون بنشيد النصر سعداء هائلين .

بقيت كلمة في أخلاق مرتبات وطباعه فقد كان - كما رأينا - قاسيا غليظ القلب مع أعدائه لم تأخذه شفقة أو رحمة في عقابهم وتعذيبهم ، ويصور ما ورد في وثيقة العام الرابع قسوة لعلمها اقترت في الأذهان من قديم جبروت « فرعون » وطفيفانه ، وأنه كان جبارا في الأرض ، وأنه كان من المفسدين . حقا لقد

اتخذ مرتبات من وسائل التعذيب ما لا تكاد نجد له مثيلا بين الفراعنة ، والغريب أن تؤيد هذه الوثيقة الهيرغليفية التي نجلوها هنا تأييدا يكاد يتفق في حرفه مع ما انفرد القرآن بذكره من تعذيب همد فرعون به بنى إسرائيل :

« فلا قطع أبديكم وأرجلكم من خلاف ولا صلبكم في جذوع النخل » (١)

والغريب أيضا أن يعلق المفسرون على ذلك بما تواتر اليهم من الخبر بأن « فرعون » كان أول من اتبع هذه الوسائل من التعذيب (٢) وربما للمسنا له بعض العذر فيما أحق به من محن أو شكت أن تدمر دولته وتزيل ملكه وتضيع استقلال بلاده ، وربما وجدنا فيما فعل وطنية صادقة وعزيمة جبارة على رجل في مثل سنه اجتمعت عليه الأخطار الهائلة في وقت واحد ، فخلص مصر منها واستطاع أن يوفر لها السلامة والأمن ويؤخر القدر المحتوم ولو إلى حين .

وبعد . . أكان مرتبات صاحب موسى عليه السلام ؟

قال بعض المؤرخين « لا » وكان مما قالوا : لقد غرق فرعون في البحر الأحمر .

وبما هي جنة مرتبات ترقد في متحف القاهرة . ومع ذلك فالقرآن يقول بعد غرق فرعون :

« فالرجم نحيك بهدك لتكون لمن خلغك آية » (٣)

-

١ - سورة طه آية ٧٠

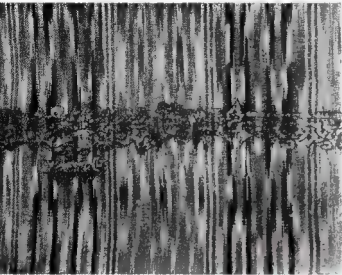
٢ - انظر على سبيل المثال تفسير البهاساوي والنسفي وابن السعد .

(٣) سورة يونس آية ٩١ .



نماذج من الفنون الإسلامية في

اليمن بقلم: وفية عزي



(شكل ١)

ARCHIVE

امتزجوا بسكان مختلف هذه البلاد واستقر كثير منهم في الشام والعراق ومصر .

وقد تألق اسم اليمن قبل الإسلام ، ويصرف دارس التاريخ أهمية الدور الذي لعبته في الحضارة العربية ، فقد ظلت أمانة على عروبتها ودينها وتراثها كما كان لليمنيين صلات قديمة مع الأمم المجاورة وتوطدت علاقاتهم مع المصريين منذ أقدم العصور (١) .

وفي العصر الإسلامي كانت اليمن كبقية الأقاليم الإسلامية في المصيرين الأموي والمباني يمين عليها ولاه من قبل الخلفاء في دمشق وبغداد . وقام هؤلاء

(١) الدكتور احمد فخري : اليمن ما قبلها وحاضرها ص ٦٢ - ص ٦٥ .

قامت اليمن بدور كبير في نشر الإسلام وتأييد كلمته ، فكان من قبيلتي الأوس والخزرج اليمنيتين اللتين هاجرتا إلى الحجاز واستقرتا في المدينة ، أنصار النبي الكريم فدوهم بأرواحهم وأموالهم . وكانت ولود القبائل تتوافد عليه من جميع أرجاء اليمن ، من الهذليين ومن تهامة ومن حضرموت . ومن بلاد مازب والجوف . وقد عبر عليه السلام في يوم من الأيام عما يظنه فيهم فقال : « أتاكم أهل اليمن هم أبلن قلوبا وأرق أفئدة ، الأيمان يمان والحكمة يمانية » . وخرج اليمنيون في جيوش الإسلام يحملون راية الجهاد ، فكان أغلب جيش عمرو بن العاص الذي فتح به مصر من أهل اليمن ، كما كانت الجيوش التي خرجت إلى شمال إفريقيا أكثرها من القبائل القحطانية ، ولم يلبسوا حتى

علامات السلطان الأخرى كذكر الاسم في الخطبة أو نقشه على العملة .

لذلك لم يكن من الغريب أن تتنافس الولايات والأقاليم الإسلامية في إقامة مناسج حكومية سميت « بطراز الخاصة » تنتج الأقمشة لل خليفة ورجاله بلاطه ، بالإضافة الى مناسج أهلية أطلق عليها « طراز العامة » ، وكانت تعمل تحت رقابة الحكومة ويبدو أنها كانت تزود الأسواق التجارية بالمنتجات الشعبية ، فضلا عن إمكان تحويل إنتاجها الى البلاط الخاص إذا ما دعت الضرورة الى ذلك .

ولعل الثابت في اذهان الأثريين حتى اليوم أن مصر كانت أهم الولايات التي خضعت للعرب في مطلع القرن السابع الميلادي من حيث تزويدها الأسواق المحلية والخارجية بأهم المنسوجات التي كان يقوم الصانع الوطنيون بنسجها ، وقد اشتهر من بينها قبل الإسلام وبعده نوع معين يدعى القباطي ، وهو اللفظ الذي أطلقه العرب على النسيج المصري نسبة الى أقطاب مصر . ويذكر المقرئ (١) أن القوقس أحد أول الرسول فيما أهدى قباء وعشرين ثوباً من القباطي ، كما كان الخلفاء يكسون الكعبة بالقباطي حتى سنة ٣٩٧ هـ على الأقل أي حتى عصر الحاكم بأمر الله (٢) .

ولاشك أن الكعبة وهي مثابة المسلمين وقيلتهم كانت تكمي بأغز أنواع الأقمشة في العالم الإسلامي وهي الأقمشة المصرية من القباطي ٠٠ غير أن هذا النوع من النسيج لم يكن في الحقيقة النوع الوحيد أو النوع الأول الذي كسيت به الكعبة ، لأن المراجع التاريخية نحدثنا أن تبع بن كليكب لما قدم من المدينة الى مكة في طريقه الى اليمن رأى في المنام أن يكسو البيت الحرام ، فكساه الحصف وهو نسيج من غوص النخيل ، ثم رأى مرة أخرى أن يكسوه أحسن الأقمشة فكساه الوصيل ، فكان تبع أول من كسا البيت فأوصى به ولاته من جرحم (٣) .

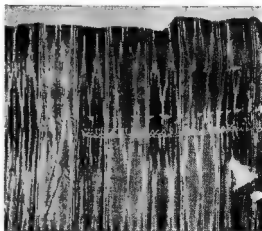
الولاية بتشجيع الصناعات المختلفة والفنون الإسلامية حتى انفردت اليمن بين الأقاليم الإسلامية بطراز فني معين ، وستتناول بالحديث في هذا المقال بعض فنون اليمن الإسلامية وخاصة في صناعة النسيج والمعادن .

لعت صناعة النسيج في أقاليم العالم الإسلامي تشجيعاً كبيراً من الخلفاء والأمراء والولاية جميعاً ، فكانت الأقمشة المنسوجة من التحف التي تفضل عند الإهداء في المناسبات المختلفة ، وفي المواسم والأعياد بوجه خاص .

ويتجلى اهتمام المسلمين بالمنسوجات في عنايتهم « بالطراز » (١) حتى أصبح تسجيل أسماء الولاية والحكام ، فضلاً عن الخلفاء ، على رقعة النسيج بلحمة من الذهب أو الفضة أو الخيوط الحريرية الملونة حقاً من حقوق السلطة الشرعية يقوم الى جانب

(١) الطراز : لفظ مشتق من الفارسية . برايدن وصنى المديج Broderie أصبح يطلق على الزدء المكي بالتهليل اذا كانت تلك الحلية في اشرفة من الكتابة وأخيراً أطلق على المصنع الذي تطور فيه هذه الاشرفة . انظر دكتور عبد العزيز مزروق الزخرفة المنسوجة - ص ٢١

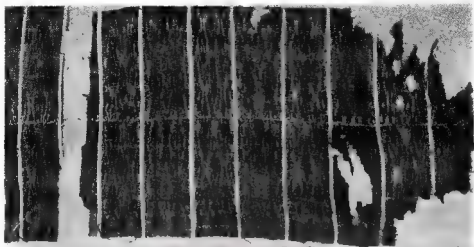
شكل (١٧)



(١) في خطه ج ١ - ص ٢٩ ، ص ٣٠

(٢) أبو الحسن : ج ٤ - ص ٢١٧

(٣) سيرة ابن هشام ج ١ ص ١٥ « طيمة وستنلد »



شكل (٣)

دليلا على ذلك نجاح هؤلاء الصناع في ابتكار طريقة فنية خاصة لزخرفة الوصايل اليمينية ، وهى طريقة نسج الخطوط الملونة الناشئة عن صبغ خيوط السداة بالحمة قبل النسج بلون أو بمسدة ألوان البرتقال الأزرق والأبيض الضارب الى الصفرة ، والاسمر الضارب الى الحمرة ، ويظهر ان نجاحهم في هذه الصناعة النسيجية كان يستند الى سهولة الحصول على خامة القطن لان خيوط الوصايل اليمينية كلها من القطن المصبوغ ، وعلى كل حال فان اقاليم المشرق من العالم الاسلامى كانت مركزا ناجحا لزراعة القطن خاصة فارس وربما اليمن كذلك ، فى حين كان المغرب ومصر خاصة مركزا هاما لانتاج الكتان (١) ، اما كيف تم للصانع اليميني الحصول على زخرفة اقمشته من الوصايل بالخطوط الملونة المنسوجة ، فأقرب تفسير فى ذلك هو حجز اجزاء على مسافات متفاوتة فى خيوط الغزل البيضاء تلقى باربطة من الجله أو القماش أو بطيقة شمعية تحجب ما تحتها من هذه الخيوط حتى اذا غسست خيوط الغزل فى الأصباغ أخذت الاجزاء الظاهرة لون الصبغة المطلوب ، فاذا جفت وكشفت الاجزاء المحفوظة بعد ذلك ظلت بيضاء تماما ، فاذا شيدت

فما هى هذه الوصايل التى كانت اول كسوة للكعبة ؟ الوصايل لغة جمع « وصيلة » والوصيلة - كما جاء فى « القاموس المحيط » - ثوب يمانى مخطط ، فنحن اذن امام نوع من الاقمشة العربية كانت تنسج فى اليمن فى الجاهلية واستقر نسجها فى العصور الاسلامية الاولى مع احتفاظها بخصائصها التى تتميز بها بين اقمشة العالم الاسلامى الاخرى . وهى الخطوط التى تناسب طولية او عرضية وتتصل او تنفصل لتعطى منظر ألوان متعددة كانما غفصل الفنان عنها فانسكبت على ارضية بيضاء واختلطت ببعضها وامتزجت ولكن فى نظام بديع ، وروئق اخاذ .

ورغم جمال هذه الوصايل اليمينية واهميتها بالنسبة لتاريخ صناعة النسيج وفن النسج فانها لم تحظ من الباحثين بالقليل أو الكثير غير تعيين نوعها ونسبتها الى اليمن .

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة نماذج من هذه الوصايل اليمينية توضح مدى عظمة صناعة الاقمشة فى اليمن بوجه خاص .

والحق ان الصناع اليمينيين ضربوا بسهم وافر فى صناعة الاقمشة على انوالهم المحلية ، فبلفوا فى فن النسيج درجة عظيمة من الروعة والكمال . ويكتفى

(١) آدم منز : الحضارة الاسلامية : ج ٢ ص ٢٩٦

هذه الخيوط المتعددة الألوان على الأتوال سداة ولحبة تداخلت ألوانها فتظهر متصلة على رقعة السبيح .

ولم تصلنا قبيل العصر الاسلامي نماذج من الوصايل اليمنية يمكن في ضوئها دواصة تطور الناحية الزخرفية على رقعة السبيح لمعرفة ما اذا كان التطور الزخرفي قد حدث فجائيا أم تدريجيا ، غير أننا نعرف من الوصايل اليمنية الاسلامية أن الصناع اليمنيين ابتكروا طريقتين لتزيين الوصايل ، فاستعملوا التطريز تارة ، والطبع والتذهيب تارة أخرى . ولكن العناصر الزخرفية في كل من التطريز أو التذهيب واحدة ، وهي تنحصر في الخطوط المجدولة أو الحروف الكتابية (شكل ١ و ٢) ، وهكذا لعبت الكتابة في الوصايل دورا هاما كما كان الحال تماما في تطور الأقمشة في مصر الاسلامية .

ونظرة واحدة لهذه الكتابة تجعلنا نقرر أنها تشكل طرازا خاصا باليمن مما يزيد من نظام الطراز لم يكن وقتا على مصر وبلدان المشرق .

ويشمل طراز الوصايل على اسمي الخليفة والقباه ، وبعض العبارات الدعائية (شكل ٣ - ٤) ، بل أن بعض

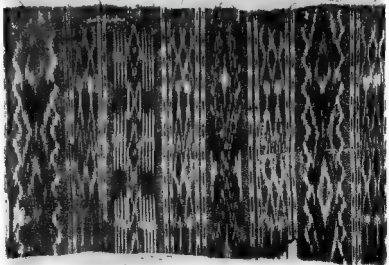
القطع يظهر عليها اسم المدينة التي قام فيها الطراز ولعل أهم مدينة ورد اسمها في طراز الوصايل هي « صنعاء » ومن بينها القطعة (شكل ٧) وهي مؤرخة سنة ٣١١ هـ « مما عمل في طراز الخاصة بصنعاء » .

وبعض الوصايل كانت تحمل آيات قرآنية بحسب مثل (شكل ٦) التي بنص طرازها على سورة الصمد تتلوها الآية .

« شهد الله أنه لا اله الا هو والملائكة وأولو العلم قائما بالقسط » .

والمرجح أن مثل هذه القطع كان يلبسها الامام في المناسبات الدينية ، أو تتخذ كسوة للمنبر يوم الجمعة ، أو رداء يسجى فيه المتوفى .

وثمة قطعة هامة تمدنا بمعلومات جديدة عن طراز اليمن (شكل ٤) فهي تحمل عبارة مطروزة بالخط الكوفي نصها : « بفضل طراز الخلافة » ، وتشير هذه العبارة صراحة الى قيام طراز لعلة كان خاصا بالخليعة ورجال بلاطه وحدهم ، وهو طراز لم نسمع به من قبل بين طراز العالم الاسلامي .



شكل (٤)

المعدنية من صناعة اليمن في فجر الاسلام الا ان النماذج المحفوظة بالمتاحف العالمية تقف شاهدا رائعا على تقدم فن صناعة المعادن اليمنية في عهد بنى رسول ، كما كانت تصنع تحف معدنية اخرى لحسابهم في العواصم الاسلامية الاخرى ، واهمها القاهرة ، فقد توطدت العلاقات السياسية والاقتصادية بين دولة الماليك في مصر وحكام اليمن من بنى رسول بين عامى ٦٢٦ - ٨٥٨ هـ . (١٢٢٩ - ١٤٥٤م) وكان شعار بنى رسول وردة حمراء في ارضية بيضاء ، وقال القر الشهابى بن فضل الله :

« ورايت انا السنجق اليمنى ولد وقع في مرفك بسنة
لبن ولالين وسبعالة وهو ابيض في وردات حمراء
كثيرة » (١) .

(١) القلشندي ح - ص ٢٤ .

شكل (٦)



شكل (٥)

ورثة طراز آخر جديد عثرت عليه عند دراسة هذه المجموعة من النسيج وهو « طراز الملوك سنة ٢٠٠ هـ » نقره في طراز القطعة (شكل ٨) ، واسلوب صناعتها يختلف عن اسلوب الوصايل اليمنية السابق ذكره ، فزخارفها هندسية تتألف من مميزات يتخللها سطر كتابة مطرزة وترجع الى عصر الخليفة المأمون العباسى .

ويغلب على الظن ان مصانع النسيج في اليمن لم تكن قاصرة على المناسج الحكومية سواء سجل عليها طراز صنعا او طراز الخلافة ، وانما كانت توجد مناسج اخرى منزلية يقوم فيها النساء والرجال بنسج اقمشة شعبية لا تحتاج الى مجهود كبير في نسج خطوطها الملونة تتوازي في السداة بشكل متبادل .

والخلاصة ان شهرة اليمن في منسوجاتها من الوصايل ذاعت في كل مكان حتى ان سمسرى الشيرازى يذكر في كتابه (كلستان) الذى ألفه سنة ٦٥٦ هـ . قصة ذلك التاجر الذى استمد لرحلة طويلة ذكر عنها انه سيمحل .

« الفول الهندي الى حلب وأخذ الزجاج العلبى الى اليمن والاقمشة اليمنية الى ايران » .

وكما عظم شأن صناعة النسيج في اليمن ازدهرت صناعة التحف المعدنية ، واذا كانت الكشوف الأثرية لم تستطع ان تمدنا حتى اليوم بنماذج من التحف

وبلغ من تشجيع اليمن للفن والفنانين أن أصبحت
كعبة للفنانين من جميع الأفاق فقد ذكر القلقشندي
نقلا عن مسالك الأبصار عن حكام اليمن : •

« أنهم لم يزالوا مقسودين من أفاق الأرض كل أن يبقى
مجيد في صنعة من الصنائع إلا ويصنع لأحدهم شيئا على
اسمه وبجيد فيه بحسب الطاقة لم يجهزه إليه ويقدمه به
ليقدمه إليه فيقبل عليه ويقبل منه » •

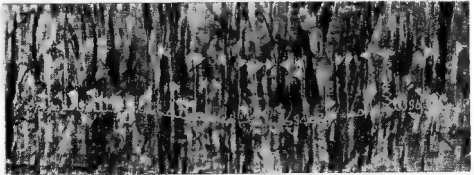
ويعتز متحف الفن الاسلامي بالقاهرة بأنه يقتنى
مجموعة طيبة من روائع الصناعات المعدنية في
اليمن تحمل أسماء بنى رسول وشعارهم ، ومنها
صينية من النحاس المكفت بالفضة في وسطها جامة
كبيرة تضم سبع مناطق تمثل الكواكب والبروج ،
وحول هذه الجامة عصابة بها رسم صور أشخاص
في مناظر : موسيقى وشراب ورقص وصيد وعليها
شارة بنى رسول ، وتسجل الكتابة النسخية عمل
هذه التحفة اسم السلطان الملك المظفر يوسف بن عمر
الذى تولى الحكم في اليمن من سنة ٦٤٧ إلى سنة
٦٩٤ هـ (١٢٤٩-١٢٩٥م) وتوجد صينية أخرى
بها جامة كبيرة مستديرة يحيط بها شريط من
رسوم الموسيقيين بينهم شعار بنى رسول وحول
هذا الشريط عصابة من الكتابة باسم السلطان الملك
المظفر المتوفى سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٥م) •

ولا تقل عن هاتين التحفتين أهمية ، طاسة من
النحاس المكفت (شكل ٥) بالفضة عليها من الخارج
جامات بها رسوم أشخاص في مناظر صيد وطيور
وحیوانات ينقش الواحد منها على الآخر ، ويعلو هذه
الجامات شريط كتابة نسخية باسم شمس الدنيا
والدين يوسف بن السلطان المنصور عمر بن رسول
الذى تولى الحكم في اليمن من سنة ٦٤٧ - ٦٩٤ هـ .
(١٢٤٩-١٢٩٥م) •

كما يقتنى المتحف قبة صغيرة من النحاس
(شكل ٦) عليها زخارف عربية مفرغة غاية في
الدقة وكتابة نسخية باسم سيف الدنيا والدين
عل بن الملك المؤيد داود ، تولى الحكم في اليمن سنة
٧٢١ - ٧٦٤ هـ (١٣٢١ - ١٣٦٣ م) ، ويتخلل
هذه الكتابة شارة بنى رسول •

ومما يمتاز به متحف الفن الاسلامي بالقاهرة
ايضا تحفة نادرة من صناعة (صنعا) تعتبر
دليلا على نهوض صناعة محلية لتطعيم
العاملون بالفضة باليمن ، وهي عبارة عن صندوق
من النحاس الأسفر يفضى الشكل (شكل ٩)
على بندنه شريط عريض من كتابة نسخية تفصل
بين كل عبارة وأخرى جامات مستديرة مزينة
بزخارف عربية حول زهرة اللؤلؤ شعار بنى رسول،
كما يحيط بالغطاء شريط آخر تزيينه كتابات نسخية

شكل (٣)





شكل (٨)

هذه نماذج من فنون اليمن في العصر الاسلامي
معرض لها اليوم بمناسبة قيام الجمهورية العربية
اليمنية وتحية لماضي الشعب اليمني التليد وتراثه
الفني الزاهر .

مكينة بالعصاة قوامها عبارات دعائية وملاحسب أن
الطابع الفني للمزاحيف العربية والكتابات المسخبة
واسلوب التطعيم على هذه التحفة يصلح أن يكون
وليلاً على وجود مدرسة فنية في مدينة صنعاء .

شكل (٩)





خواطـر

عند بلوغه الثمانين

بقلم
الدكتور سمحة الخولي

ولدت في غير عصرى، فأنا بحكم موهبتي ومزاجي
انسب لحياة مؤلف صغير من طراز باخ يعيش
مغمورا ويكتب الموسيقى بانتظام لله ولشعائره .

ولقد حركت العالم الذى عشت فيه وبلوته خير
بلاء ، واستطعت أن أصعد ولكنى لم أسلم مع ذلك
من فساد ، ذلك الفساد المخيم على دنيا الأعمال
الموسيقية بما تضمه من النashرين وقادة الأوركسترا
والمهرجانات والتسجيلات والدعاية والتليفزيون
والنقاد .

ورأى الحقيقى فى الناقد الموسيقى أن الشخص
الذى يكرس حياته لمهنة الموسيقى وممارستها
ممارسة عملية خلاقة ، لا ينبغي أن يكون موضع
الحكم ممن لا مهنة له ، ولا يفهم الموسيقى فهم
الممارسة ، مما يلون نظراته إليها ، فالموسيقى فى

يحتل العالم كله فى هذا العام بلوغ ايجور سترافنسكى
سن الثمانين وشخصية سترافنسكى الموسيقية كانت مشار
جنىل حاد فى مطلع حياته الفنية ، أما اليوم فهو يعد اعظم
المؤلفين الموسيقيين المعاصرين بلا منازع . سترافنسكى قد
دفع موسيقى القرن العشرين بطايعه مثلما فعل فاجنر بالنسبة
لموسيقى القرن التاسع عشر .

وسترافنسكى فى هذه السن - التى يكتفى فيها غيره بتكرار
نفسه - ما زال يتمتع بنفس الطاقة الخلاقة القلقة التى لا
تستقر ، فهو يتطلع اليوم الى خلق آصاف جديدة فى التفسير
الصوتى . ولم يزل هذا الرجل الفصيل الجسم ذو العينين
العادتين والانف الضخم ، يطير حول العالم ليقود مؤلفاته .

وهو هنا يدون بعض خواطره وآرائه بمناسبة بلوغه الثمانين
بأسلوب نثرى يجعل نفس الطابع الحاد الالاع الذى يميز
موسيقاه .

كل يوم غرابية وبعداً عني حتى لكانه تكفير من ذنوبي،
فأنا أريد أن أسرع الخطى في مشيتي ولكن شريكي
العنيد يأبى أن ينفذ رغبتي ، وفي غد وشيك الوقوع
سيرفنى أن يتحرك يتانا ، وعندئذ سأمر على تأكيد
الانفصال التام بين هذه الأداة الغريبة وبين ذاتي .

أنا اعتبر موهبتي الفنية نعمة من الله ، وأنى
لادموه كل يوم أن يمنحني القدرة على الانتفاع بها
واستخدامها ، وعندما اكتشفت - منذ طفولتي
المبكرة - أنى قد ولت حارساً ووصياً على هذه
الهبة ، عاهدت الله أن أكون بها جديراً ، ولكنى
اعترف أن السماء قد أهدت على طول حياتي
نعماً وفيرة غير مشروطة بذلك العهد، أما الحارس
الوصي فكثيراً ما كان وفاؤد بعهد وفاء دنسويًا
محدوداً .

يسألونى عن الإمكانيات اللانهائية لتلك المادة
الفنية الجديدة التى طار صيتها ، ألا وهى الأصوات
الموسيقية الالكترونية المصدر، واستطيع القول بأنه
إذا استثنينا عدداً ضئيلاً جداً منها (أخص بالذكر
منه مؤلف ميلتون بابيت Milton Babbitt
الالكترونى المسمى : رؤية وصلاة Vision & Prayer
وهو يعمل على وجود القاعدة) فإن تلك الإمكانيات
الهائلة ليست فى الزايف الا مجرد لصق لمجموعه
من أصوات الشوشرة (المستعملة فى محطات الإذاعة،
والإزادات الأرغنية والصغير وقصص المدافع الى
غير ذلك من أنواع الصخب المسلية .

ليست الإمكانيات الهائلة نقطة البدء الصحيحة
فى الفن ، بل هى النخبة أو الصفوة Choice ومع
ذلك فقد أصبح معمل الصوت اليوم من مستلزمات
السوق الموسيقية العالية ، وأنى لأعرف مؤلفاً
موسيقياً من الطراز القديم المحض ، ذهب
هذا المؤلف الى مهندس الصوت وطلب منه أن يجهز
له « صوتاً الكترونياً متوسط الطبقة » ، لا هو مرتفع
ولا هو منخفض ، على أن يجمع بين مميزات صوت
الباصون (أى العاجوت) والثرؤمبون فى آن واحد»
ورغم قصور هذه التعليمات ، ضغط مهندس الصوت
زراً وقام بإجراء بعض التوصيلات ، ثم سلم
لؤلف الطراز القديم منظوماً به شريط سجل عليه
الصنجيج noise المطلوب . أما القطعة التى استخدم
فيها هذا الصوت (وقد سمعتها) فقد جاءت شبيهة
بموسيقى الكترونية لبرامز Brahms

حياته أقل أهمية وخطورة بكثير مما هى فى حياة
المؤلف . وسائل المفاهيم الخاطئة للأداء الموسيقى
وهى التى أصبح يطلق عليها الآن اسم حفلات
موسيقية (كونسيرت) .

ألا أن ذلك المؤلف الصغير من طراز باخ الذى
كنت أقرب بطبعى الىه كان كفيلاً بأن يكتب ثلاثة
أصناف ما كتبت من موسيقى .

وأنى لأجد اليوم - وقد بلغت الثمانين سعادة
جديدة فى موسيقى بتوفن ، فالفوجة الكبيرة
Great Fugu مثلاً ، تبدو اليوم فى نظرى
اكمل معجزة فى الموسيقى .

وكم كان أصدقائه بتوفن محقين عندما اقتنعوه
بأن يفصلها من المؤلف رقم ١٣٠ (Op. 130)

وهذه الفوجة هى أكثر المؤلفات الموسيقية عصرية
على الإطلاق ، وستظل أبداً عصرية وحديثة ، وهذا
التصريح قد يثير دهشة المتابعين لمؤلفاتى الأخيرة
لأن فوجة بتوفن قائمة أساساً على التنوع والتفاعل،
أما مؤلفاتى الأخيرة فهى مكتوبة غالباً بأسلوب
الكانون canonic فهى لذلك ساكنية ومتوازنة
و « موضوعية » ، أى أنها فى الواقع متناهية التماثل
التناقض لفوجة بتوفن (ربما توقع الدلائل
لموسيقى أن اختار مقطوعتى المضطربة من بين مؤلفات
جوسكان (١) مثل الموت (٢) الغيرارى الكبير
المسمى Hic me sidereo أو شيء من هذا القبيل)

والجميل فى هذه الفوجة أنك لا تكاد تحس فيها
انرا من طابع العصر الذى كنت فيه ، فإن إقاماتها
أعمق وأدق من أى موسيقى كتبت فى قرننا هذا
وهى تعد نموذجاً نقياً للموسيقى القائمة على
المسافات Interval music ، وأنى لأحبها وأفضلها
على كل ما عداها .

إن كل يوم يمر يزيد من حدة الازدواج والانفصال
بين ذاتى وجسدى ، وكأنى قد أصبحت أداة إيضاح
فى مناظرة أفلاطونية ، والوعاء الذى يحتوينى يزداد

(١) جوسكان دى بربه (١٤٤٥ - ١٥٢١) من أشهر مؤلفي
عصره امتثل بأنماط التوتربايتلى وعرف ببراعته فى
الكتاف بآسلوب الكانون

(٢) الموت مؤلف كورالى دينى لعدة أصوات مختلفة يكتب
بأسلوب أشبه بالفوجة فى بدايته .

ان اهم ما يحققه فنان في حياة خلاقة منتجة امتدت سنين عاما هو ان يحافظ على مركزه وسائر عصره (الامر الذي أصبح اليوم أشق بكثير مما كان في عصر سوفوكليس ، أو فولتير أو حتى في عصر جوته) ولا اظن موسيقيا يستطيع اليوم ان يكون الفريد بين أقرانه ، فلمس هناك مؤلف استطاع ان يحتل مركز الصدارة التاريخية في هذا العصر غير شونبرج Schoenberg وذلك في الفترة بين ١٩٠٦ - ١٩١٢ ، فانا قد ولدنا في عام يعتقد بالجبرية ويؤمن بان كل شيء ليس الا نتيجة مباشرة لسبب أو علة ولكنني عشت حتى عاصرت نظرية المصادفة والاحتمال .

ونشأت في صغرى على فهم الأشياء في ضوء الحقائق البسيطة ، فالرخصة تنطق اذا ما ضغطت على الزناد ، ثم كان على ان اتعلم فيما بعد ان النتائج اللاحقة تتحكم فيها مقدمات واحتمالات سابقة - كما اني ولدت ونشأت في ظل مجتمع لا ينظر الى فني نظرة تقدمة ، وبالرغم من اني عشت في مجتمع يؤمن بعكس تلك النظرة الا اني لم استطع ان اغير نفسي في هذا الشأن .

انا لا اوافق اطلاقا على ذلك المؤلف الموسيقى الذي ينادي بان علينا ان نحلل اتجاه تطوُّر الهياكل الموسيقية العامة ثم نسير في فتحة على هيئة خيل النحل ، فانا لم احاول ابدا ان احوّل اني « حالة موسيقية » تحليلا واعيا ، كما اني لا اسير الا حيث تفودني شهيتي او قابليتي الموسيقية .

وانني لأعجب كيف يمكن للمرء ان يعرف حقيقة الحالة الموسيقية العامة ؟ فانا واحد من شيوخ المؤلفين ممن لا رالوا محتفظين بقدرتهم الخلاقة في بعض نواحي الصنعة الموسيقية على الأقل . ومع ذلك فقد حاولت اخيرا ان اقرا مقالا عن الاتجاهات السائدة اليوم في الصنعة (التكنيك) الموسيقية ، بقلم احد اساطين العلماء من الباحثين في أحدث اتجاهات موسيقى صنوف الأصوات (1) serial music ، وسرمان ما تبينت اني لا اكاد افقه من ذلك المقال كلمة واحدة .

وسواء اعتبرت من مؤلفي الطليعة أو من الرجعيين المحافظين أو ضربا وسطا بين المؤلفين ، فهذا لا يهم

واتما اردت ان اوضح عمق الهوة بين الذي « يعمل » والذي « يسر أو يشرح » ، فها انا لا اتمكن من مسابقة آخر المستحدثات حتى في نطاق اختصاصي الذي يزداد كل يوم تجلدا . ولما كان كل ما يكتب يفقد جدته ويصبح قديما عند نشره ، فان الكتابات العلمية والفنية في المستقبل (الذي هو الآن) لا مفر لها من ان تصبح مجرد ملخصات أو اضافات أو ملاحق تبين التطورات الأخيرة في الميدان خلال الأسبوع المنصرم ، وهذا هو الدكتور توينبي Toynbee وقد جعل عنوان كتابه الأخير المجلد الثاني عشر « مراجعات » والمجلد الثالث عشر سيكون « مزيدا من المراجعات » ؟ وهكذا دواليك .

« اقهر الماضي » ، اهو ذلك الماضي الذي يتمثل في رغبة خلق انماط للمستقبل ؟ هل كان يوحنا الصليبي (1) يقصد ذلك وهل كان يقصد قهر الخوف من تغيير الماضي ، الذي هو خوف من الحاضر ؟

ان علي ان « اقهر الماضي » في كل مرة اجلس فيها الى البيانو لكي اؤلف ، ولكنني لا استشعر اى رغبة في استرجاع ماضى ولا اود ان اعيش مرة ثانية اى يوم من ايام حياتي ، غير اني قد استرجعت في الساعات الأخيرة الماضية تجارب كثيرة من الماضي وربما كان ذلك لأن اوعية مخي قد فتحت ابوابها لسيل من الذكريات الموهلة في القدم ، وانأحت لي ان اتجول في حدائق الطفولة مرة ثانية بصورة لم تكن متاحة لي منذ عشر سنوات مضت .

غير اني لا استرجع ذكريات الطفولة لاني اربب في العودة اليها تحت ضغط مرور الزمن (ربما كان عقلي الباطن هو الذي يحاول ان يفلق الدائرة ، اما انا فاريد ان امضي في السير في خطوط مستقيمة كعادتي دائما ، وهانحن نعود للازدواج مرة ثانية)

ولكنني استرجع تلك الذكريات لاني مثل متسلق الجبال الذي يتحسس الجبال حوله ليعلم اني اليها محكمة الوثائق وليتأكد من المكان الذي لبنت فيه ، اما الحلم الذي يراود علماء الآثار - ورنان ايضا - باسترجاع الماضي كله يشتي مراحلها فهو ليس الا ضربا من التكفير في نظري .

(1) يوحنا الصليبي قديس اسباني عاش في القرن السادس عشر له كتابات دينية وشعرية تصولية .

(1) اى الموسيقى الدوديكا فونية التي تقوم على صنف من الأصوات يحدده المؤلف لنفسه في البداية ويلتزمه اساسا لاحبا وهارمونا تقطعه .

أن احساسى الداخلى ، وأنا مشغول بالتأليف ،
بحمى من التفكير فى أى نوع من المعايير أو القيم ،
فأنا أعشق العمل الذى اشتغل بتأليفه فى كل مرة
أيا كان نوعه ، وكلما انجزت مؤلفا جديدا شعرت
بأنى قد وجدت طريقى أخيرا وبعد لآى .

وشعرت بأنى قد بدأت تؤلف حقا للمرة الأولى
وأنا أحب « أبنائى » جميعا بالطبع ، ولستكنى -
كسائر الآباء - أجد أقربهم الى قلبى من كان متخلفا
أو ناقص التكوين ، ولكن أحدث مؤلفاتى هو الذى
يشير حماسى (نزعة دون حيوانية) وأهتم بأحداثها
سنا وأكثرها نضارة وشبابا (وهو ما يسميه علماء
النفس rymphetism)

وانى لأعتقد أن أحسن مؤلفاتى لم تكتب بعد ،
(وأنا أريد أن أكتب رباعية وتروية، وأوبرا للتليفزيون)
ولكن « الأحسن » صفة تعقد مفهومها فى ذهنى
عندما أكون منهمكا فى التأليف ، أما مثل تلك
المفاصل التى يجربها الآخرون على مؤلفاتى فهى
عبث لا طائل تحته بل أنها تثير البغضاء .

هل كنا أنا وأليوت Eliot نكتفى بترميم السفن
القديمة فى حين كان « المعسكر الآخر » (مثل فيبرن
Webern وشونبرج وجويس Joyce وكليه Klee
يسعى الى خلق وسائل جديدة للشعر ؟ اظن أن هذا
التفسير أو التقسيم الذى طال الحديث عنه فى
الجيل الماضى قد اختفى الآن من الأذهان ، فان عصرنا
ليس الا وحدة كبيرة نشترك جميعا فيها ، وكل
واحد منا يكون جزءا منها . والواقع أنه قد يبدو
أنى واليوت نستغل أشياء نفتقر الى الاتصال
أو الاستمرار الحى ، أو أننا خلقنا فنا من اجزاء
متفرقة واشتاتا متناثرة ، استخدمنا اقتباسات من
شعراء وفنانين آخرين ، وإشارات وتلميحات الى
أساليب سابقة (وهي إشارات الى أعمال فنية أخرى
سابقة لعصرنا) ، أى أننا استخدمنا حطام سفينة
غارقة ، ولكننا استخدمنا كل هذا وغيره مما كان
فى متناول أيدينا وسخرنا ذلك كله للبناء من جديد،
ونحن لم نبتكر أو نخترع ناقلات أو وسائل جديدة
للسفر ، وذلك لأن وظيفة الفنان هى ترميم السفن
القديمة واعدادها اعدادا جديدة ، فهو لا يستطيع
إلا أن يقول بطريقته الخاصة ما قاله غيره من قبل .

ARCHIVE



السريالية

«دراسة في فن»
«التصوير»
«المعاصر»

بقلم : نعيم عطية

١- نحو السريالية

لا بد لنا قبل ان نتكلم عن السريالية ان نعرض للخطوة الاولى التي سبقتها ونمى بها الحركة الدادية . فقد غلب الفئانوي خلال الحرب العالمية الاولى ، وقد استبد بهم اليأس والاسى الى ان كل شيء عدم . فقد انطلقت الحرب في تدميرها المجنون محيلة كل ما جاهد الناس من اجله الى كومة من الحثالات . ومن ثم هبت جماعة من الفنانين تعبر عن رد الفعل المتولد من ذلك التبدد الصارخ للانسانية فانشأوا مذهب « اللان » ساخرا من كل شيء . غير مؤمن بأى شيء .

وقد رأت هذه الحركة النور في احد مقاهى زيوريخ في ليلة الثامن من فبراير عام ١٩١٦ على ايدى جماعة من الفنانين والكتاب في مقدمتهم الشاعر الرومانى الاصل كريستيان تزارا الذى دس أصبعه في ثنايا قاموس واتخذ اول كلمة وقعت عليها عيناه اسما للحركة المتعددة . وكانت هذه الكلمة « دادا » وتعنى « الحصان الخشبي » ونشر بيان الحركة الدادية مسجلا انه :

« * ليس للفن الاعمية التى كنا ننفي بها نحن فرسان العيال منذ اقروا . وخلص الى ان اهتماما سلبيا لتدميرا شغفا يجب القيام به » . يعز ان العكس وسطا »

وانطلقت الجماعة الدادية في مارس ١٩١٦ منتدى للفنون والآداب في زيوريخ اطلقت عليه « ملهى فولتير » وكانت التسمية تومى الى اهداف الحركة الانتقادية الساخرة . وقد نظمت الجماعة محاضرات عن فنانين متباينين مصحوبة بتعليقات مقلعة او غير مفهومة بغية تدمير القيم التقليدية . وفي عام ١٩١٧ عرضت الجماعة فى ملهاها مجموعة غريبة من لوحات آرب وكيريكو وأرنيسيت وفيننجرس وكاندبنسكى وكلى وكوكوشكاومارك وموديليانى وبيكاسو . ويرز هانز آرب بأوراقه الملونة وحفره على الخشب وتمايله التى اسماعها « الاشكال الحرة »

وقد وجدت الحركة الدادية فى ألمانيا أرضا خصبة لنعائها بسبب هزيمة عام ١٩١٨ وأزمته الاقتصادية الحادة فى ذلك الحين . وانضم اليها الكثير من الفنانين الساخطين على الأوضاع الاجتماعية . وانشئت جماعة دادية فى برلين تحت القيادة القصيرة للمصور جورج جروز الذى سخر بعنف من البورجوازية الألمانية .

ولعدة سنوات ازدهرت الدادية كحركة فنية وأدبية في أوروبا ويعزى ازدهارها على الأخص إلى عاملين :

أولاً : كانت لا معقوليتها وغيابها كفن يفسح نهاية للفن تتسجم مع خيبة الآمال التي عمت أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى .

وثانياً : تاحت معارضها الشاذة وحفلاتها الخيالية وسهراتها المقصاة في قراءة الأشعار المصطنعة البلاهة والتي لا معنى لها - تاحت الفرصة للصحف والمجلات أن تجد مادة دسمة لكتابتها فعمدت تصف بالتفصيل نشاطها الطريف ، مدخلة بذلك شيئاً من البهجة على قلوب الجماهير التي كانت في حاجة إلى مسانئها همومها ومتاعها وويلاتها .

هذا وقد سبقت الدادية بعض التعبيرات الجزئية . ففي عام ١٩١٠ أفضت تكلمية كل من براك وبيكاسو إلى تفتيت الأشكال الطبيعية . و ميلانو أعلن « المستقبلون » الحرب على الأجسام والدوق الجميل اللذين كانا منذ أجيال دعامتي الفن الراستخين .

ولقد قدر لبعض الفنانين الكبار مثل بيكاسو وجورج وبول كلي وغيرهم أن يتجهوا إلى الحركة الدادية لفترة . ولكنهم ما لبثوا أن انفصوا عنها لبحسوا في دروبهم الخاصة . وقد وجد كثير من الفنانين في الدادية فرصة نادرة للتعبير عن طائفتهم الفنية . إذ لم يكن من الصعب قط أن يصبح المرء دادياً . ولكن عندما تراجعت الحركة وجد هؤلاء أنفسهم يتخطون على شواطئ مظلمة . أما القلة الموهوبة حقاً من الجماعة أمثال ماكس إرنست وهانز أرب وجوان ميرو فقد تطوروا إلى خط فني أكثر إيجابية . وهكذا نجد أن حركة اللاسن التي هبت لتدمير الفنون انتهت نهاية طبيعية بأن دموت نفسها .

وقبل أن تأخذ الحركة في التفكك والانحلال ارتفعت إلى قمة مجدها في معرضها الذي أقيم في يناير ١٩٢٠ بباريس حيث عرضت لوحات الأعضاء وتمثيلهم وملصقاتهم مصحوبة بقراءة أشعار وعزف مقطوعات كلها من نتاج الدادية بالطبع . على أن أكثر ما سبب صدمة الرأي العام في هذا المعرض كان لوحة مارسيل دوشام « موناليزا » التي سخر

فيها من الفن الرفيع بأسره ممثلاً في لوحة موناليزا أو الجيوكوندا لليوناردو دافينشي الداعمة الصيت ، وذلك بأن صور موناليزا الجميلة بشارب طويـل كالرجال . وفي يونيو عام ١٩٢٢ أقيم معرض الداديين الكبير الأخير في باريس . وفي عام ١٩١٩ جاء تزارا إلى باريس واستقبل بحماس شديد من جماعة « الأدب » المشكلة من أندريه بريشون ومن الشعراء لويس أراجون وبول الوار وفيليب سوبول وغيرهم ، واشترك في مناقشات صاخبة في شمسة الحماس الثوري . وفي عام ١٩٢٢ احتدم الشقاق بين تلك الجماعة وبين تزارا وانشق عليها لأنه رفض التخلي عن طفره الذي وصل إلى حد الفوضوية .

ولكن الفن لا يمكن أن يقف عند حد السلبية التدميرية بل لابد له من الانتقال إلى طور البناء . ولقد وفق بريتون ورفاقه خلال العامين التاليين إلى أن بنوا حركة فنية جديدة أخذت عن الدادية لا معقوليتها وأضافت إليها النزوع إلى اكتشاف مجاهل اللاشعور كمادة للفن والأدب .

وبقدر ما كانت الدادية صرخة أفكار تنطوي في ثناياها على أسباب تبدها وتلاشيها كانت أيضاً خطوة في ردة فعل السيربالية التي بنيت على حطها . لقد كانت الدادية امتحاناً للفن ، وتساؤلاً حريصاً عما إذا كان شيئاً نافهاً سخيهاً أم شيئاً جدياً جديراً بالتبجيل والبقاء .

أشهر مصوري الدادية

ولعل أشهر مصوري الدادية هم مارسيل دوشام وفرنسيس بيكابيا وكيرت شويرتز .

● مارسيل دوشام .

ولد مارسيل دوشام عام ١٨٨٧ . كان أبوه يعمل مونقاً وكان له ستة أولاد أصبح أربعة منهم فيما بعد فنانين مشهورين . وقد عمل مارسيل دوشام أول الأمر أمين مكتبة فكان في جلسته المريحة إلى مكتبه يطلق العنان لخياله في كل ما يطو له . وقد صور ما بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٠ بعض اللوحات على غرار لوحات الانطباعيين الكبار لمجرد اكتشاف الكيفية التي يصورونها بها ، على حد قوله . ولكنه مضى يتحرر من الأشكال التقليدية إلى أن انتهى به المئات عام ١٩١٢ إلى تصوير لوحته الداعمة



بابلو بيكاسو - امرأة ومشغولين - ١٩١٠

الصيت « عارية تنزل السلم » ورغم أنه كان ما زال في تلك الحقبة يرسم في نطاق التقاليد التكعيبية إلا أنه أراد أن يعبر من خلال أشكاله الهندسية المتحركة عن انتصار الآلة على الإنسان في عصر الآلة الجهنمية وعندما عرضت هذه اللوحة في نيويورك عام ١٩١٣ اكتسبت ذبوع الصيت ثوا . وقد اعتبرها المحافظون رجسا بشعا بينما وصفها المجددون بأنها « الشعاع المضيء عند آخر النفق » كما وصفها أحد النقاد بأنها « انفجار في مستودع للاخشاب » .

وهذه اللوحة عبارة عن سلسلة من خمسة أشكال انسانية منسقة ملتصحة . وتمثل امرأة تنزل درجات سلم ملتو في إيقاع رائع واحكام مذهش . وتعد من أشهر لوحات الفن الحديث . وقد انهالت على دوشام على إثرها طلبات عدة لتمس المزيد ولكنه أجاب عليها بغير اكتراث :

« كلا شكرا . الى الفضل حري »

وعندما تعرف دوشام بفرنسيس بيكابيا عمدا الى ابتداء اشكال شبيهة بالآلات « طلقا عليها عناوين عاطفية وتهكمية » . وما بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٣ عكف دوشام بكل بساطة واستخفاف على تنفيذ عمله الاكبر ، لوحة ذات ارتفاع يزيد على

مارك شاجال - عيد الميلاد - ١٩١٥/١٩٢٢



ثلاث ياردات مصورة على لوح من الزجاج الشفاف
وبقصاصات من الصفيح الملون المسق على الزجاج
بنوع معين من الصمغ . ومضى يقول :

« ان الطريقة التقليدية تثير هزري لان التماس يعلق به كثير
من التراب »

وكان اسم هذه اللوحة الرئيسية « العروس
وعزاها التسمية » وفيها نرى العروس تتدلى من
السماء وتخطب مجموعة عزاها وقد ارتدوا ازياءهم
الخاصة : قس ، وفارس مدرع ، وجندي ،
وشرطي ، وصبي حانة ، وساع بمحل تجاري ،
وحفار قبور ، ووصيف ، ونظر محطة . ويبدو على
هؤلاء انهم انتشوا بغير العروس فعضوا يرقصون
رقصة ايقاعية تتصف خطاها بالالية . انها رقصة
تحكى حبا بشريا يراه مخلوق من كوكب آخر ولا
يفهم من امره شيئا .

وقد احدثت هذه اللوحة دويا واكسبت دوشام
شهرة عالمية . ولكن ذلك لم يؤثر فيه قط . بل لم
بعد يريد ان يرسم شيئا بعد ذلك . وصار كل ما
يريد حقا هو ان يلعب الشطرنج ، وكان ملوذا الا
يكرر نفسه قط ، وقد نجح في ذلك تماما وبكسل
بساطة ، وذلك بان توقف عن التصوير فجأة وبدون
مقدمات .

وقد اصبح مارسيل دوشام اسطورة من اساطير
الفن الحديث . وجمعت لوحاته التي لا تعدى
العشرين في متحف فيلادلفيا بناء على رغبته .

● فرنسيس بيكيايا .

مصور من اصل اسباني ولد عام ١٨٧٩ ومات
عام ١٩٥٣ . وقد امضى حياته بغير محلات اقامته
وأصدقائه وأفكاره وأساليبه . يدافع عن قضية ثم
ينقلب عليها في سبيل اخرى جديدة سرعان ما
يهجرها بدورها . لقد كان فنانا متقلبا يسخر من
كل الناس حتى من نفسه . مفرما بتقيد الأفكار
والنظم والناس . ومع ذلك فقد خلف بيكيايا طابعه
على زمانه كفنان وكفرد ايضا .

ولقد درس بيكيايا التصوير في كلية الفنون
الجميلة بباريس وانتج لوحات انطباعية حتى عام
١٩٠٨ ثم اتجه نحو التكعيبية . وفي عام ١٩١١
انضم الى جماعة « القطيع الذهبي » التي كانت
طورا جديدا من التكعيبية . ولكنسه ما لبث ان

انفصل عنها في العام التالي ليعتق مدولا «أورفيا»
للتصوير . وفي العام ذاته انتج واحدة من افضل
لوحاته هي « احتفال في اشبيلية » وفي عام ١٩١٥
التقى بمارسيل دوشان في نيويورك وأرسى معه
اسس التمرد الدادى وانتج « آلاله التكمية » . ثم
رحل الى برشلونة عام ١٩١٦ حيث انشأ مجلة فنية
تفجرت منها سخريته الحادة . وفي عام ١٩٢١
تشاجر مع رفاقه وانضم الى بريتون عندما اسس
الحركة السريالية . وفجأة ادار ظهره
للسريالية وعاد الى الواقعية ثم ارتد منذ عام
١٩٤٥ الى التجريدية التي كان من أوائل
المتحمسين لها ومارسها فعلا عام ١٩٠٩ . وفي عام
١٩٤٩ عرض عددا من لوحاته التجريدية اطلق عليها
اسماء غريبة مثيرة للضحك مثل : « ان يمكنك
بيعا » ، « رأسا على عقب » ، « لا أريد ان اصور
بعد الآن » ، « ماذا تسمى ذلك ؟ » .

ولا شك ان هذا التبدل المستمر يكشف عن رجل
غريب الأطوار . كان بيكيايا متحمسا ولكن للأشياء .
يمضي بأبحاثه في كل الاتجاهات ، وينغمس في أكثر
التجارب الفنية شذوذا ، ويتحسرس بكل ذوى
العقائد المستقرة مثيرا بذلك دفاعا بليغسا من
اللامعقول .

على ان موهبة بيكيايا كمصور لم توجهد على
الاطلاق . وكان لا يرضى الا عن الانتاج الجيد
للمدروس . ونجده في هذا السبيل يحطم أكثر من
مرة العديد من لوحاته التي لم ترق الى مستوى
الكمال الذي يرضيه . ولكن اذا كان لبيكيايا مكانة
في الفن الحديث فهي اعتباره عدوا للجمود وباعثا
لالنشاط في هزق الفن . وما كان بحاجة الى أكثر
من ذلك ليكسب المخلود .

● كيرت شوتز

مصور الماني ولد في هانوفر عام ١٨٨٧ وقضى
وقتا طويلا في تصوير الأشخاص ليكسب مئشته دون
ان يكثر قط بهذا الانتاج الاكاديمي . وقد جند في
الحرب العالمية الأولى ، ولكنه كان شارد الفكر جدا
الى الحد الذي جعل رؤسائه يرون في النهابة
الحاقه بالكتاب . وهناك وجد عقله الدادى النزعة

(١) نسبة الى اورفيا اله الموسيقى عند الاريق

مجالا طريفا في البحث عن الفارين من الخدمة العسكرية . وقد نجح في خلط الملفات بمهارة جعلت تعقب كثير من أولئك الفارين أمرا متعذرا . ولكنه قام بهذه العملية على أي حال بعناية فائقة لم تتح لأحد أن يشبه فيما يفعله .

وبعد الحرب قفل راجعا الى هانوفر وتأثر بفن كاندنسكي وفرانز مارك . ثم أصدر مجلة « الحثالات » ذات الطابع الدادي وصدرت منها عدة أعداد خلال الفترة من عام ١٩٢٢ الى عام ١٩٢٣ . والتحق بتحرير إحدى مجلات برلين المشهورة ، نشر فيها عددا من الأشعار والقصص . وعندما وصل النازيون الى الحكم رحل الى النرويج . وعندما غزوا النرويج رحل الى إنجلترا حيث اعتقل وبعد أن أطلق سراحه حصل على منحة من متحف الفن الحديث بنيويورك . ومات في يناير عام ١٩٤٨ .

ويبدو أن شويتز كان أكثر الفنانين اخذاً للدابة مأخذ الجد باعتبارها شكلا جسيديدا من أشكال التعبير الفني .

وفن شويتز عودة رائعة الى الطفولة وهو يبلو كما لو كان يبلو بكل شيء فهو حين يؤلف قصيدة كان يلبأ الى ألفه الكلمات والجمل . وحين يرسم لوحة كان يجمع المهملات من كل مكان ككتاس نشيط . ثم ما لبث أن يحول هذه الأشياء المحترقة الى لوحة جذابة ، مدلا بذلك على أن ما من شيء يستأهل الازدراء . فتذكيرة الترام المستعملة مثلا متى الصقت الى جوار قصاصات أخرى فشي جزءا من كل ذي قيمة فنية . حقا أن الأشياء متى لمستها أنامل الفنان تتغير قيمتها ويبعث فيها الشكل الفني الذي يكمن فيه دفء الحياة ونضارتها . أن الفنان صانع معجزات ، ونشر لمسته كل شيء . وقد لخص شويتز هذه الحقيقة في عبارته المشهورة :

« أن كل ما يفرزه الفنان فن »

وحياة شويتز وأعماله أفضل تعبير عن هذه الحقيقة .

السيربالية

إذا كانت الدادية أو حركة الأشياء التي قامت السيربالية على انتاضها قد أجهدت نفسها على الأخص في التاليف بين جزئيات الانقاض المتخلفة

عن تحطيمها للقيم المتعارف عليها فإن السيربالية أو حركة ما وراء الواقع قد أخذت على عاتقها أن تجرى تجاربها على الفوضى التي يفرزها اللاشعور وأن تحرر الحس في الوقت ذاته من رقة المسلمات العتيقة . ولذلك فعندما نشر أندريه بريتون « بيان السيربالية » في عام ١٩٢٤ طالب بأن تكتسح الرؤى المعقولة ، وأن تحل محلها رؤى غير معقولة . أو بعبارة أخرى طالب بالبحث على التماساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها من خلال إنكار منطقيتها مبدئيا . أي البحث على التشكك في كل شيء ، وعدم التسليم تسليما ساذجا بأن كل شيء في مكانه المنطقي بل اعتبار أن الوصول الى قيم جديدة وحقائق فنية يتأتى عن تحطيم الروابط المستتبّة بين الأشياء لأن هذا يوصل في النهاية اما الى أرساء اليقين ببعض الحقائق الموجودة ، أو الى التوصل الى حقائق جديدة . فهمة الفن الأولى هي اختبار متانة الروابط بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيائها وذلك بإظهار كل شيء في غير مكانه الطبيعي وهو من شأنه أن يثير الدهشة لدى الجمهور ، ولكنها دهشة ستختلف في ضمانتهم الأثر الذي يشده السيرباليون الا وهو زعمهم من المضي في حياة باردة فائرة رتيبة نتيجة لتقليبها على مسلمات متوارثة متواتر عليها بغیر مناقشة .

وقد بحث السيرباليون عن الوسيلة التي توصلهم الى أحداث هذا الأثر الزلزلي فوجدوا مرتعا خصبا لهم في اللاشعور أو العقل الباطن حيث توجد صور الأشياء على نحو غامض مبهم ، وتترابط ترابطا نابعا عن عالم آخر غير عالم الواقع . فإذا أخذ الفنان على عاتقه أن يستكشف مجاهل هذا العالم بموجوداته وروابطه وألوانه وخطوطه فانه سيقدّم للجمهور فنا جديدا تماما يثير في الناس الدهشة المطلوبة وحب الاستطلاع المرغوب فيه ، للوصول بهم الى مناقشة العالم الواقعي المحيط بهم ، وعدم الاعتداد في فهمه بمجرد مسلمات توارثوها جيلا بعد جيل كجثث هامدة .

ومن الشائع عن السيربالية انها تقول أن :

« للدهش هو وحد الجميل »

ولقد كانت اشعار لوتريامون في النصف الأخير من القرن التاسع عشر بخيالاتها الغريبة ومزاحها العنيف وطابعها الشيطاني واعتراقاتها بخطايا غير

مألوفة مصدرا مباشرا للسيريالية . وفي إحدى شطحات لوتريامون الشعرية يقول :

« انها جميلة كلفاء بالمصادفة على منقصة التشريح بين مظه
رمائية حيطة »

والحق ان أقوى لوحة سيريالية هي تلك التي تصور على أعلى درجة من الغرابة ، وتحتاج الى أطول العبارات لترجمتها الى اللغة الدارجة. وذلك لاحتوائها على قدر ضخم من التناقض الظاهري، أو لاختفاء أحد معانيها اخفاء غريبا ، أو لانطوائها على تخيب للأمال بسبب بذنها بالثارة الاهتمام الشديد ثم انتهائها الى أوهي المعاني، أو لاضفائها قناع الواقع على اللاواقع أو العكس ، أو لافضائها الى انكار بعض خصائص الطبيعة الأساسية . وقد قال أحد المتحدثين باسم السيريالية ان العلم وحده يترك للمرأة مكتة الحرية . وبواسطة افراق الروح في خمرة الخيال واقامة فوضى مقدسة أمكن للفنان السيريالي أن يحس بأنه قادر على أن يشكل مصيره من جديد . وفي عالمه الداخلي يمكن للفنان ان يحس بسيادته وبعظمة جهنمية في غمار النشوة السحرية الخلاقة التي تشابه حتى عندما يجد نفسه وجهها لوجه اهلهم بالحرايب والدمار .

وقد تأطى هناكى ارنيس في مؤلفه « بحث في التصوير السيريالي » بأن أية سيطرة عقلية واهية امر خارج عن كل اشاج يستحق ان يوصف بالسيريالية . وبينما كانت المبادئ الجمالية التقليدية تقوم على الاكتشاف المنطقي للروابط المحوطة بين ظواهر الاشياء ، كان دور السيريالية اكتشاف روابط جديدة لا منطقية بين الأشياء ، فقد كان هدفها تجريد الأشياء من معانيها المتواترة عليها بغية اعطائها معاني جديدة متولدة عن أشد عمليات المفارقة ادهاشا . لقد تعسدي السيرياليون حدود الإدراك البصري للموجودات ؛ الذي كان التكعيبيون بدورهم قد أخذوا من قبل يشككون في قيمته ومشروعيته ، ويزعمون دعاله .

كما تبنت السيريالية تلك التصورات الميثولوجية والسحرية والدينية التي قوت من التحفز للمعرفة عن طريق إثارة الملكات الحسية . ولم تألف من نقل الجانب الخرافي لبعض الميثولوجيات أو المقدسات المهولة لبعض المهور الفابرة، مستخدمة سحرها وغوامضها ومعجزاتها وظلاسمها .



فرانسيس بيكيا - موكب غرائبي - ١٩١٧

هانز أوب - جبل ومنقصة ومرباطان زمر



وثمة فنان كان احساسه باللامعقول رائعا ومواهبه مذهشة تمسك بالسيربالية فعلا على انها اسلوب للحياة ، ووسيلة للتعبير الفني في آن واحد ، ووجد متعة كبيرة في أن يطبع بها حياته . هذا الفنان عندما ذهب ليلقى محاضرة عن السيربالية في لندن أصر على أن يرتدي لباس القواصين ، لانه على حد قوله كان يتوهم أن يقوم في اللاشعور . وهذا الفنان القريب هو الاسباني سالفادوردالي ، بلا شك .

ولقد نم فن السيربالية عن ميل نحو الرمزية منذ البداية . وهناك نوعان من التجارب الفنية ، التعبير المباشر والتعبير الرمزي . وقد أخذت الرمزية منذ أواخر القرن التاسع عشر تشتد كرد فعل للطبيعية في الأدب وللانطباعية في التصوير . وقد قام الناقد البيراورييه في مقالة له في مارس ١٨٩١ بتحديد مضمون الرمزية مقروا ان العمل الفني يجب ان يكون : أولا : ذهنيا طالما ان هدفه الاملى سيكون التعبير عن الصورة الذهنية وثانيا : رمزيا طالما انه سيعبر عن الفكرة في اشكال . وثالثا : توفيقيا طالما انه سيسجل الاشكال على نحو يمكن من الفهم العام لها . ورابعا : ذاتيا طالما ان الموضوع لم يعتبر قط في العمل الفني موضوعا بل مجرد ابناء الى الصورة الذهنية التي يلمحها الفنان . على ان الفنان سواء اكان شاعرا ام مصورا لا يبحث عن رمز لما هو جلي . ولكن القسط الاكبر من الحياة يوجد على نحو غامض خفى غير محدد . ان الانسان يتحرك عبر الزمان مثل جبل تلج عالم يطفو جزء منه فحسب على سطح الشعور . وقد هدفت السيربالية ، سواء في مجال التصوير او في مجال الشعر ، الى محاولة الوصول الى بعض الابعاد والخصائص لذلك الجزء الغاطس من حياة الانسان ، ولكي تصل الى ذلك فانها تلجأ الى انواع عدة من الرمزية .

والرمزية اما مجردة او ملموسة . وهي مجردة عندما تستخدم اشكالا لا علاقة لها بآية تجربة او ظاهرة طبيعية . فالدائرة مثلا يمكن ان ينظر اليها على انها رمز للكمال او للتمام او حتى للمبدأ الاساسي للوجود ، والهرم رمز للثبات ، والخط المتعرج رمز للرشاقة . وكثير من تصسيات التكميلية المجردة تقوم على رمزية شكلية من هذا النوع . كما يمكن ايضا ان تستخدم الرمزية عناصر ملموسة لتشييد خيالات لا معقولة . وهذه العناصر



سالفادور دالي - المثلثة ماي وست
جوزيف كربين - لوحة عجيبة



قد تجمع بطريقة شعورية أولا شعورية ، وقسند
امتدح بما ترمز اليه بعض الاشياء . وتناقلت الاجيال
التعاقبة هذه الرموز ، ومثال ذلك الحبيسة والنسار
والخبير . وكشف علم النفس الحديث عن مدلولات
كثير من الرموز ، وعن المعاني الرمزية لكثير من الصور
التي اعتدنا أن نراها في الاحلام والخيالات

وبين من ذلك ان السيربالية مرتبطة الى حد
كبير بعلم النفس ، فالسيربالية تجد سندها في علم
النفس الحديث . ولقد اقتررب السيرباليون من
هاوية اللاشعور دون ان يقفوا فيها . وهناك توازن
بين تقدم التحليل النفسي نحو الاعمصاق
الغامضة للنفس البشرية وتوغل
السيربالية في الرمزية . ولأشك ان التحليل النفسي
قد هيا الجو لقبول مثل هذا النهج . والواقع ان عالم
الفن هو عالم رموز . ولذا المتدوق في كشف هذه
الرموز تدريجيا . ويصور سالفادوردالي مثلا حذاء
سيده وضمت بداخله زجاجة لبن . وهو يستعمل
الحذاء النسائي كثيرا في لوحاته . واولئك الذين
يقرون كتابات التحليل النفسي يعرفون ان الحذاء
هو واحد من أبرز الرموز الجنسية التي تلوح في
الاحلام . والفيلرموز «دالي» معتبره من هذا القبيل
وهدف الفنان السيربالي كما قال فاكس بونيه
هو أن يحطم الحواجز سواء منها القبيحة أو
النفسية التي تفصل بين الشعور واللاشعور ، بين
العالم الداخلي والعالم الخارجي ، وان يخلق حقيقة
أعلى من الواقع تسود الحياة بأسرها . ويتمجيد
دور اللاشعور قدمت السيربالية للصورة اكتشافا
لنصر ذي موارد لا تكرر لها وقوى مفزعة ، وعنصر
متى ارضى له الفنان كان قادرا على حذف المكان
والزمان . ومن مثل هذا الحذف يمكن للمرء أن
يدرك تلقائيا أو مباشرة معاني متناقضة مثل الحياة
والموت . الماضي والمستقبل . الواقع والخيال .
وهذا ما اعتبره المصور السيربالي أندريه ماسون
أهم ما يجب أن يوجه اليه الفنان متنبته

وقد كان مالوفا لدى فناني العصر الوسيط ان
يسجلوا تصوراتهم عن الاممقول ولكن جهودهم
وقفت عند حد التصويرات الدينية الحياة بعد
الموت . وما كان يمكن بالنسبة لفنسان له صا
لهيرونيموس بوش ممثلا من قوة الخيال
أن تنقسم عنده عرى الحياة الحاضرة عن الحياة
القبلية ، ولا الوجود عن النعيم والجحيم ، بل كانت كلها

حقيقية تماما ، ومتداخلة وملتمحة في حقيقة أعلى من
الواقع . على أننا اذا انتقلنا من بوش الى جوبا
وجدنا أن جوبا قد حرر تصاوره الموهلة من الطابع
الديني ، فخيال جوبا لا ديني . وهو في لوحاته
ورسومه يعبر عن الالافهم في الحياة الحاضرة لا
حياة ما بعد الموت التي لا يبدو ان جوبا كان مؤمنا
بها إيمان مصوري العصر الوسيط

ولا شك أن بحث السيرباليين بلا هوادة أو كلل
عن الأعاجيب في شتى صورها تبعاً لخيال كل مصور
هو امر لا يمكن انكاره ولعل أهم ما أتى به التصوير
السيربالي هو محاولته تحطيم جمود اللوحسة
وتحريرها من اسار حيزها الضيق لنتطلق في طريق
ديناميكي . ولم يثبات ذلك الا من خلال الالامعقول
والقدرة واللاشعور ، مع عدم السماح للوسائل
الجمالية التقليدية بان تعطل ملكات الفنان وتلقائته
بل بلغ الأمر بالسيرباليين ان سخروا من سيزان
ولوحته « تفاحات ثلاث في طبق » وقالوا ان مثل
هذه اللوحات التي لا تتطوى الا على تسجيل مباشر
للواقع ولا تحمل في طياتها الا الحقيقة المألوفة هي
غناه أخرى . ان اللوحة نافذة تطل على شيء .
ولكن ما هو هذا الشيء ؟! وقد أمكن للسيرباليين
تحققا في خلال المجر غير الحقيقي المنبثق من جماع
اللوحة أن يفرضوا على الراي العبرة العقلية
وأمكنهم إثارة انطباعات مبهمه ومشحونة بالتربق
والفوض ، بل باعق أحاسيس الشر ، وذلك من
طريق الإيحاء بتوقعات لا نهاية لها . ومقابلات غريبة
في ماض مجهول ، والفاز محيرة .

وقد عرض كيريكو في أعماله الأولى البواصت
الخفية للعذاب الميتافيزيقي على النحو الذي يتولد
عن التلاقي غير المتوقع بين الكائنات العادية . وأما
هانز آرب فقد بحث حياة غريبة في الجمادات .
وأشفي ماكس أرنهست وجودا حقيقيا على كائنات
لا يمكن أن توجد الا في الهلوسات وهمسات الجنون .
وبينما مضى أندريه ماسون يتقصى عن الصراع
الدائم بين الحياة والموت ، فقد انطلق إيف تانجي
الى ما وراء السماوات والى اعمصاق
الحيطات يلتقط صورا غامضة مغممة بالأسرار .
أما «ماندراي» فقد سجل الإيحاءات الشعرية المتولدة
عن ثبات الأشياء . واكتشف رينيه ماجريت علاقات
أخاذة من وضع الأشياء جنبا الى جنب كالعلاقات
بين السوار والمعصم ، وبين العنق وحبل المشنقة .

وهذا الأسلوب تعبر عنه أفضل تعبير أعمال أندريه ماسون التي تذكرنا بالأشكال الحسرة التي ابتدعها هانز آرپ في عهد الحركة الدادية . ويبدو لوحات ماسون كما لو كانت فرشاته تجسرى على اللوحة بتلقائية لاتحدها ضوابط شعرية . فيده يطلق لها العنان دون أن تخضع لأملاءات من العقل الواسع . وهو الحال أيضا في أعمال الاسباني جوان ميرو الذي أنتج بعض اللوحات التي تعتبر من أطرف أعمال السيريالية . ويقول البعض أنهم يرون في لوحته « تكوين » التي أنتجها عام ١٩٣٣ ما يوحي بإجساد حيوانية ، في حين يقول البعض الآخر أنهم لا يرون سوى أشكال مجردة لا معنى لها وإن كانت في تركيب جميل من الخطوط المحددة الدقيقة . والواقع أن اختلاف رد الفعل البصري المتولد عن لوحات ميرو يشبه ذلك الذي ينتاب المرء الذي يرى في تشكيلات السحب أو تشققات اللات على الحوائط البالية ما يوحي له بوجه أو حيوان أو قلعة أو ما شاكل ذلك ، بينما لا يمكن لأخر أن يرى فيها شيئا ذا مغزى . والواقع أن ميرو ذو موهبة فذة في خلق تصاوير نفيسة ولكن مثيرة للإستاء ، كصورة ذلك الكلب الهزيل الذي يتحدى الوجود بالنباح في وجه القمر . والواقع أن ميرو طابعه البهجة التي تنطبع بها الرسوم المتحركة مما يجعل البعض يربط بينه وبين والت ديزني . لقد خلق ميرو عالما جنتيا أخاذا حافلا بالأشكال الأممية الإبحالية في ألوان براءة وخطوط انسيابية . أن تلك السهولة المتعنسة وخيالات الأطفال وقوة التعبير تحت ستار ظاهري من الصور المرتجلة تجعل جوان ميرو واحدا من أبرز المبتدعين المحدثين ويقف جنباً إلى جنب مع حالس آخر هو بول كلي .

وأخيرا استخدم المصور الأمريكي « آرثر دوف » فنا إبحاليا يترجم به ما ليس منظورا . مثلا ، صوت صفارة تدوي من خلال الضباب دون أن تراه العين . وهو يضيف بذلك بعدا جديدا إلى عالم الحواس .

وقد آمن السيرياليون بأن على كل فنان أن يعمل بمنأى عن الآخرين منصرفا إلى رؤياه الخاصة للوجود غير أبه برؤى الآخرين حتى لو كان هؤلاء الآخرون من السيرياليين أنفسهم . ولهذا فلم يكن كفاحهم يهدف إلى الوصول إلى وجهة نظر موحدة إزاء شيء بعينه .

على أن من الممكن القول بأن السيرياليين قد نهجوا نهجين متميزين ، النهج الفوتوغرافي ، وفيه يبدو كل شيء في اللوحة كما لو كان قد التقط بآلة فوتوغرافية سحرية ذات عدسة دقيقة . حتى ولو كانت هذه الأشياء - كما هو الحال بالنسبة إلى أيف تانجي - لا وجود لها في الواقع قط . أو دخل عليها تطوير ماء دون القضاء على أهميتها المميزة ، كما هو الشأن في الساعات المنصهرة عند دالي ، أو دخلت في علاقات جديدة ، كما هو الحال بالنسبة إلى ديبه ماجريت . وفي هذا الفرع من السيريالية نجد كل عنصر من عناصر اللوحة - بغض النظر عن مدى غرابته - قد ترجم بواقعية فوتوغرافية ، ولما يحقق الهدف الأول للسيريالية وهو مزج الواقع بالواقع .

أما النهج السيريالي الثاني فقد انصف بأنه غير تصويري ، أي لإبحاكى الواقع قط . وهذا النهج يحقق هدف السيريالية في الخضوع لسلطان الحلم من خلال شرود الفكر ، وتحرره من القيود التي تكبله في حالة الوعي .

حياة على كوكبات

بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

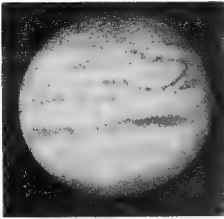
الشمس ثم استمع لأقوال الطبيعيين وعلماء التطور بأن الحياة نفسها نبتت فى الأرض وتطورت عليها ، ثم تأمل المادة دون الحياة ، والمادة وبها الحياة ، وأكاد لا أتمشى مع الطبيعيين وأخالفهم ، أن هذه التعلية التى تدعى إمامى تحمل غذاءها وتذهب إلى غيبى تكفى فيه غذاءها طوال الشتاء لتخرج فى الربيع من جديدي ساعية فى سبيل الرزق .

هل من الممكن مع كل ما أوتى الإنسان من علم فى الحياة والوراثة والذرة ، أن يخلق لنا نملة حية أنه عاجز عن ذلك تماماً ، وسيظل عاجزاً ، ومع ذلك فهو مخلوق عجيب .

هذا الإنسان العجيب الذى ناقش الحيز والزمان مع أينشتاين وعرف المواد المشعة مع بكارل ومدمام كورى ، وحول العناصر بعضها إلى بعض مع رذرفورد وخلق النشاط الإشعاعى الصناعى مع مردريك جوليو وأيرين كورى ، وعرف من غرفة صغيرة متواضعة الشيء الكثير عن هذا الكون العجيب ، عرف المجرة ، وعرف أن فى السنتيمتر المربع الواحد من منظره الفلكى آلاف النجوم . عرف أقمار المريخ ودرسها كما يدرس الضابط استبارات المروء ، ثم خلف لنا مدينة عريقة فهذا ليونارد دى فنشى ترك صورته الرائعة ، وبتهوفن سمفونيانه الغالدة ثم وضع شايبكوسكى موسيقاه فى قصصه بحيرة البجع التى شاهدناها هذه الأيام على شاشة التلفزيون .

هذا صباح جديد نسمع فيه تغريد المصافير إذ رأت أول خيوط النهار تمتد ، فاستيقظت مفردة وانطلقت من أوكارها بين أغصان الأشجار بعد أن قضت فيها طوال ظلمة الليل ، وهذه هى الزهور التى تنفتح مع طلوع النهار وتطبق مع الخروب ، وهؤلاء الناس نسمع جليتهم فى الشوارع أنهم يتحركون ويسعون فى سبيل لقمة العيش ، وهذه هى القاهرة عاصمة إفريقيا البالغ تعدادها فى النهار أربعة ملايين وفى الليل ثلاثة ملايين نموذج بهذا العدد الضخم من السكان ، وهذه هى الاسكندرية التى يسمع حدير أمواجها وهى تتلاطم مع صخور الشاطئ منذ الأبد ، ثم تطالعنا الصحف فى هذا الصباح الجديد بكل جديد من الأنباء ، هنا مزق حول كوبا ، وهذه حرب على حدود الهند والصين ، وهذه تجمعات فى اليمن ، وهذا حائط برلين ، ما هذه الدنيا الثائرة الصاخبة ؟ ثم أترك كل هذا واتذكر أننا على كوكب سيار أو اجتماعنا ، أهل هذا الكوكب لنوقف دوراته حصول نفسه ، أو دوراته الأبدى حول الشمس ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً .

ونتمنى فى تأملنا هذا أن بنا نشهد على مسرح الخلق قصة لا ترى إلا فصلاً من فصولها : أرض تدور وعليها انسان ، ذلك من النملة ومن القمل فقد تكون حياة الأولى أعقد من حياتنا معشر البشر ، ثم تأمل واستمع لصوت بعض العلماء القائل أننا كنا من الأرض وإلى الأرض نعود وإن هذه الأرض جزء من



شكل ٤١

الشرى في ١٠ يوليو سنة ١٩٢٤ وتري في أعلى الصورة على اليمين بقعة شكلها بيضاوي وهذه البقعة لونها احمر

له مدينة اروع من مدينتنا - علام استندوا في هذا الرأي ؟ ثم هل نقضوه ، ولماذا نقضوا هذا الحلم الجميل الذي راود الانسان فترة طويلة في القرن الماضي والقرن الذي نعيش فيه ؟

كل هذا كان حديث الخاص والعالم في أوروبا وأمريكا سنين طويلة ، وسيصبح حديث الناس مرة أخرى هذه الايام بعد ان اطلق الأمريكيون قمرا مصغرا الى الزهرة ، واطلق الروس مركبة أخرى تزن حوالى طن الى المريخ . وعلى أية حال فقد كثر الحديث هذه الايام عن القمر والزهرة والمريخ وارسال مركبات الفضاء اليها ، بل احتمال صعود الانسان الى هذه الكواكب ، وكثر خيال الناس عن احتمال وجود كائنات حية فيها . وقبل

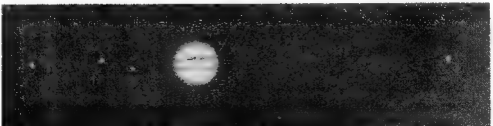
هذا الانسان الذي شيد الأصرام ونحت في الصخر أبا الهول ومعبد أبي سنبل ٥٥ وهذا الانسان تري كيف انه من الارض وان هذه من الشمس ومن الشمس لا غير ؟

هل هو الكائن الحي ٥٥٥ الذى ذكره الواحيد من عالمنا الشمسى المحدود ام ان كمة مخلوقات أخرى شبيهة به في غيره من الكواكب الدوارة ، ولا تعرض الآن للكون الفسيح وشمسه وما فيها من كواكب أخرى دواره .

ماذا قال العلماء عن المريخ مثلا وعن احتمال وجود الحياة عليه ؟ وكيف نظروا الى هذا الأمر ؟ ماذا قالوا عن جو المريخ وعن قنواته المستقيمة ؟ تلك القنوات التى ظنوا انها من فعل كائن حي راق

شكل ٤٢

الشرى ، ويظهر في الصورة أربعة من القمر



الخوض في هذا الموضوع يجدر بنا أن نصف العالم الذي ألفينا أنفسنا جزءاً من أجزائه .

ولعل أهم ما في هذا العالم بالنسبة لنا الشمس التي ترسل أشعتها وحرارتها إلى الأرض وإلى مجموعة من الكواكب ، فمن كل صباح نواجه هذا الضوء الذي هو نتيجة لتحول نووي داخل الشمس هذه الحرارة وهذا الضوء ، وهذا التحول النووي فيها هو سبيل استمرار الحياة على الأرض .

وهذه الشمس هي نجم من نجوم المجرة ، وفي المجرة أو طريق التبانة حوالي مائة ألف مليون شمس أخرى ، فيها الكبير مثل كايلا وهي قنديل الشمس مليون مرة وفيها الصغير الذي قد يبلغ حجم الأرض فقط ، وفي الكون من هذه المجرات ، أو هذه المجموعات الشمسية ما يقرب من مائة ألف مليون مجموعة ، وهذه المجموعات تتبع بعضها عن بعض بسرعة فائقة ، ولاندخل الآن في تفاصيل هذا الابتعاد العام ولا في الكيفية التي تمكن الإنسان من معرفته أو من قياسه . وهذه الشمس التي وإن كانت في حجمها قدر الأرض أكثر من مليون مرة وفي كتلتها حوالي ٣٠٠ ألف مرة إن هي إلا كهيئة رمل من رمال الشاطئ التي تمد بلبابها البلايين لها كواكب عددها تسعة ، وهذه الكواكب هي : عطارد ، الأرض ، المريخ ، الكوكب الصغير ، والزهرة ، ونحصر الكلام على دنيانا الصغيرة التي انتهت بالنسبة لنا على هذا الوضع الذي تراه وتشعر به : قمر يدور حولنا ومواجه لنا دائماً بحيث إذا دار حول الأرض دورة كاملة يكون قد دار حول نفسه دورة واحدة ، وشمس نراها تشرق علينا في الصباح ثم تغرب في المساء ، ونجوم أو شمس بعيدة جداً عنا ، وكواكب قريبة نراها في الليل تارة ولانراها تارة أخرى ، وهذه الشمس أقرب النجوم إلينا يخل لنا أنها مصدر الحياة وأفضل ، كما قدمت القول إنها السبب في استمرار الحياة .

ونعود إلى السؤال الذي بدأنا به الحديث للكلام عن جيراننا من هذه الكواكب القريبة إلينا وحصل بها حياة أم هي صامتة لا أثر للحياة فيها ؟ وهذه الكواكب هي بحسب قربها من الشمس : عطارد والزهرة والأرض والمريخ والمشتري وزحل وايراتوس ونبتون وبلوتو

وبينما تبعد الأرض عن الشمس بمقدار ١٤٩ مليون كيلو متر فإن عطارد يبعد عن الشمس بمقدار

٥٨ مليون كيلو متر فقط ويدور حولها في ٨٨ يوماً ، ويدور حول نفسه في ٨٨ يوماً أيضاً لأنه يواجه الشمس دائماً في دورانه ، أما الزهرة - الكوكب الثاني - فتبعد عنها بمقدار ١٠٨ مليون كيلو متر وتلف حول الشمس في ٢٢٥ يوماً من أيامنا ، ولا يعرف حتى الآن فترة دورانها حول نفسها وذلك لكثرة الغيوم التي تحيط بها ، وتأتي في الترتيب بعد الزهرة الأرض ومعروف أنها تدور حول الشمس في ٣٦٥ يوماً وكسورا ، وتلف حول نفسها في ٢٤ ساعة ، وهذا الرقسم الأول ٣٦٥ وكسور له معنى إننا إذا اعتبرنا أن الأرض بدأت في دورانها في الفضاء من نقطة هندسية معينة ، فإنها لكي تعود إلى هذه النقطة بعينها مرة ثانية لا تكون قد دارت حول نفسها عدداً صحيحاً من الدوران وإنما دارت ٣٦٥ دورة وكسور الدورة . وقد سمينا دورانها حول نفسها يوماً وقسمنا اليوم ٢٤ ساعة ، وهذا التقسيم إلى هذا العدد من الساعات لا معنى له ، ولكننا نستطيع أن نقسم هذه الفترة المحددة فلكياً إلى عشر ساعات أو مائة ، والساعة كما ترى عمل اتفاقي وسخيف وهو من فعل الإنسان ، واعتقد أنه سيعمل على تغييره يوماً ، ولكننا نلاحظ هذه الفترة الحالية (الساعة) في تدويرنا خلال الليل عندما نتحدث عن فترة دوران الكواكب الأخرى حول نفسها وللوضوع كما ترى هو موضوع مقارنة .

ثم يأتي في ترتيب البعد عن الشمس المريخ ويبعد عنها بمقدار ٢٢٧ مليون كيلو متر ويدور حولها في سنة و ٣٢١ يوماً أي حوالي عامين .

وهذه الكواكب الأربعة ، عطارد والزهرة والأرض والمريخ قريبة الشبه من الأرض في حجمها ودورانها حول الشمس . وعطارد أصغر من الأرض وقطره حوالي ثلث قطرها ، وحجم الزهرة يساوي حجم الأرض تقريباً ، أما المريخ فقطره نصف قطر الأرض تقريباً .

وثمة خمسة كواكب أخرى أبعد بالنسبة للشمس وأكبر من الأرض بكثير ، وهي المشتري وزحل وايراتوس ونبتون وبلوتو .

ويبعد المشتري عن الشمس بمقدار ٧٧٧ مليون كيلو متر أي حوالي خمسة أضعاف المسافة بين الشمس والأرض ، وهو كوكب كبير يبلغ قطره حوالي ١١ مرة قطر الأرض ، وحجمه حوالي

Orbit حيث يبلغ قطره ٧٨٠ كيلو مترا ويبلغ قطر الكثير منها ٥ كيلو مترات فقط

ويتناثر منها بين الحين والحين أجزاء بين كبير وصغير وتدخل في مجال جاذبية الأرض أو الكواكب الأخرى ، وعندما تصل إلى الغلاف المحيط بنسباً تحترق ونراها في الليل على شكل شهب سماوية وأحياناً تكون من الكبير بحيث لا يتم احتراقها وتسقط على الأرض ويحتفظ العلماء بها في المتاحف ويوجد في المتحف الجيولوجي في حديقة وزارة الأشغال مجموعة منها ٠ ومن المعروف أن أكبر هذه الشهب ذلك الذي سقط في سيبيريا عام ١٩٠٨ وطول قطره حوالي ١٠ كيلو مترات قدر مدينة القاهرة ٠

ولهذه الكواكب أقمار تدور حولها ، وبينما يوجد للأرض قمر واحد يبلغ قطره ٣٤٧٣ كيلو متراً تقريباً ويبعد عنها بمسافة ٣٨٤ ألف كيلو متر ويدور حول الأرض مواجهاً لها دائماً في مسددي ٢٧ يوماً و٧ ساعات ، فللكوكب مارس قمران صفراوان ٠

أما المشتري فله ١١ قمراً من بينها قمران يبلغ قطر كل منهما قدر قطر المريخ وكبير كل منهما قمراً للأرض ، وفي الصورة نرى المشتري ونرى أربعة من أقماره أما البقية فبعضها مخبئ وراء بعضها الآخر بعيد بالنسبة للصورة ، وللكوكب زحل عشرة أقمار ولايرتوس أربعة ، ومن الصعب تحديد أقطارها لبعدها عنا ، وإن كان بعدها عن إيرانوس قد عرفه الفلكيون ٠

أما نبتون فله قمر واحد ، ويدور هذا القمر على بعد ٣٥٤ ألف كيلو متر من هذا الكوكب البعيد أي على مسافة كالتى تفصل قمرنا عنا ويدور هذا القمر حول نفسه في حوالي ٦ أيام (خمسة أيام ، ٢١ ساعة)

تلك هي كواكب المجموعة الشمسية التى أيقن العلماء بوجودها ، ولا أحدث القاريء اذن عن الكوكب (فولكن) Valenia الذى فرض فريق من العلماء أنه يدور حول الشمس قريباً جداً منها وظن فريق آخر أنه رآه ٠ وكان هذا الجهد لتصحيح دورة عطارد والتى أمكن تصحيحها وفهمها بعد نظرية النسبية لآينشتاين Einstein

١٥٣٠ مرة قدر حجم الأرض وباعتبار أن كثافته تساوى ٣١٧ مرة قدر كتلة الأرض فإن كثافته تساوى كثافة الماء في حين أن كثافة الأرض تساوى ٢٥ مرة ويدور هذا الكوكب الكبير حول الشمس في ١١ سنة و٣١٤ يوماً ولكنه يدور حول نفسه في حوالي عشر ساعات (٩ ساعات ، ٥٥ دقيقة)

أما زحل فهو كوكب محوط بطوق كبير ويبعد عن الشمس بمقدار ١٤٦٦ مليون كيلو متر ، أي قدر بعد الأرض بحوالى عشر مرات ، وهو كالمشتري كوكب كبير يبلغ قطره ١١٩٩٠٦ ألف كيلو متر أي أكثر من تسع مرات قدر قطر الأرض ، وهو كالمشتري سريع الدوران حول نفسه إذ أنه يدور حول محوره في ١٠ ساعات و١٦ دقيقة ٠

ويأتى في الترتيب بعد زحل : إيرانوس وهو كوكب بعيد وكبير ، وهو أقل حجماً من المشتري ومن زحل ، فقطره يساوى أربع مرات قدر قطر الأرض وحجمه أكثر من ٦٠ مرة قدر حجم الأرض ، وهو يبعد عن الشمس بمقدار ٢٨٦٩ مليون كيلو متر ، ولبعده يدور حول الشمس في ٨٤ عاماً ويدور حول نفسه في حوالي ١٠ ساعات ، وهذه الفترة غير معروفة بدرجة دقيقة ٠

ولم يبق من هذه الجيران الا كوكبا البتوليون وبليتو ٠ فالكوكب نبتون فانه يبعد عن الشمس بحوالى ٤٥٠٠ مليون كيلو متر ، ويدور حولها في فترة تقرب من ١٦٥ سنة ، وهو يقرب في الحجم من حجم إيرانوس ٠

أما بليتو فهو على حد علمنا آخر كواكب المجموعة الشمسية ، ويبعد عن الشمس بحوالى ٥٩٠٠ مليون كيلو متر أي حوالى ٤٠ مرة قدر بعد الأرض عنها ، لذلك فهو يدور حول الشمس دورة كاملة في كل ٢٤٩ سنة ، فالصيف عنده ٦٢ سنه والخريف كذلك ، وشتاؤه قارس ، يطول الى ٦٢ سنة ايضاً ، وهل يجوز لنا ان نتحدث عن ربيع مع بعده الشاسع عن الشمس وعلى كل حال فإن الربيع فيه والحرارة خلاله أبرد من شتائنا لكنه يطول بدوره الى ٦٢ سنة ايضاً ٠

ولانسى الكويكبات التى تقسح بين المريخ والمشتري ومددها حوالى الالفين يل أن (سترويات Strootant) ذكر ان مجموع كتلتها أقل من ١/١٠ من كتلة عطارد ، ولكن لاعتبارات رياضية قد يبلغ مددها ٦٠ ألفاً وأكبر هذه الكويكبات (سيرس)

والواقع اننا اليوم على يقين بعدم وجود هذا الكوكب الفرضي .

ولنتأمل الآن موضوع الحياة ، هل ثمة حياة اخرى في هذه الكواكب التي ذكرناها - هذه الارض تدور حول نفسها وتدور حول الشمس ، وهذا كوكب يدور حول نفسه وحول الشمس ، وهذا قمر يدور حول نفسه وحول الارض ، وهذه اقمار اخرى للكوكب آخر يدور كل منها حول نفسه وحول هذا الكوكب ، ترى هل يوجد عليها حياة ؟ ولنحصر البحث في كوكبين اثنين : الزهرة والمريخ ، وهما الكوكبان اللذان تتجه اليهما انظار العلماء اليوم ذلك لان عطارد قريب جدا من الشمس والحرارة فيه عالية ، لذلك يستبعد غالبية العلماء وجود الحياة عليه ، اما المشتري والكواكب الاخرى فهي بعيدة جدا عن الشمس ولا يظن ان يكون بها احياء للبرودة الشديدة فيها ، واحتمال الحياة ، اذن يكون كما قلنا في الزهرة او المريخ ، ونكتفي اليوم بالبحث عن الحياة في كوكب المريخ .

والمريخ Mars كوكب شبيه بالارض ، ويعتمد الكثير من الناس انه يات مسروفا الى حد كبير ، حتى ان مدام جيزم *Mme Guzman* وهي سيدة فاضلة وضعت جائزة كبيرة ليعرضها المجمع العلمي الفرنسي لمن يعطينا معلومات ذات قيمة لاي كوكب آخر غير المريخ ، باعتبار ان مدارك الانسان عن هذا الكوكب أصبحت غزيرة ، ولو ان هذا لا يتفق كثيرا مع الواقع .

واحسن الاوقات لرؤية المريخ هي عندما تكون الارض واقعة بين الشمس وبين هذا الكوكب ، عندئذ يرى في الليل بوضوح ، والمريخ في دورانه حول الشمس يقرب احيانا من الارض ، وقد لتتجاوز المسافة بينهما في هذه الحالة ٥٦ مليون كيلو متر .

وفي سنى ١٩٢٤ ، ١٩٢٩ ، ١٩٥٦ كان المريخ اقرب ما يمكن الى الارض .

وفي هذه السنين يبدو قطر المريخ ومن ثم حجمه كبيرا ويمكن بالمنظار الفلكي ان نعين معالمه بوضوح ، وهي المعالم التي ساعدتنا على معرفة فترة دورانه حول نفسه ، ذلك من وجود بقع دائمة يتضح لنا منها ومن عودتها ان الكوكب دار حول نفسه دورة كاملة ، من هذا عرفنا ان يوم المريخ ٢٢ ساعة - ٣٧ دقيقة - ٢٤ من وقته قريبة من فترة الارض .

اما سنة المريخ فهي سنة ٣٢١ يوما ولقد ذكرنا ان قطر هذا الكوكب حوالى نصف قطر الارض ، وبالتالي فان حجمه يعادل سدس حجم الارض وعلى ذلك فالجاذبية فيه اقل من جاذبية الارض بمعنى ان وزنا على الارض قدره ١ كيلو جرام لايزن هناك اكثر من ٣٧٦ جراما ، وهذا الوزن ذاته يبلغ ١٦٤ جراما فقط فوق سطح القمر ولكنه يبلغ ٢٧ كيلو جرام فوق سطح المشتري .

وبينما درجة الحرارة المتوسطة تبلغ على سطح الارض في المناطق المعتدلة ١٥ درجة سنتيجراد فانها في مارس ٨ درجات وهذه الدرجة حدها الفلكي لوبل *Towebi* ولم يقرها بعض الفلكيين الذين توصلوا بدراسات اخرى الى درجة اقل بكثير .

ورغم الدراسات المتتابة للمريخ من فريق كبير من العلماء فلم تكتشف اقماره الا في يوم ١١ أغسطس ١٨٧٧ ، وكان الفضل في ذلك للعالم اازاف هول *Asaph Hall* الذي نال شهرة عالمية لكتشفه هذا ، فقد تابع المريخ من منظار مرصده وشغلون في الفجوة ٦٦ م م اكبر منظار في العالم في ذلك الوقت ، وقد انتهر فرصة وجود الكوكب في وضع ملائم بالنسبة للارض والشمس كما انتهر فرصة قربيه من الارض وفكر انه اذا كان ثمة اقمار للمريخ فانها سوف لا تظهر اكثر من نقط مضيئة وضعيفة في المنظار نظرا لوتبعها في ضوءه اللامع ، واخرج عديمة المنظار عن حافة المريخ نفسه وظل يرصده ١٥ يوما متتالية ، واخذ يتسرب اليه اليأس وصمم على ترك الموضوع غير ان قرينته طلبت اليه في اليوم الاخير ان يداوم النظر في المنظار ، واخيرا اكتشف نقطة مضيئة قريبة جدا من حافة المريخ ، وبمتابعة النظر ليالى اخرى وهو يرصد هذه النقطة الضعيفة أعلن عن حركة هذه النقطة بالنسبة للكوكب وأكد للعالم مع نشوة الفرح انه امام قمر للمريخ ، ولم يمض غير خمسة ايام حتى كان قد رأى القمر الثاني للمريخ وسارع بالاعلان عنه للعالم اجمع ، ولما كان (اازاف هول) من رجال الادب المطلعين على الشعر اليوناني فقد سماهما قوبوس *Eubos* وديموس *Delmos* وهما اسمان في قصيدة يونانية قديمة لاداعي للدخول في تفاصيلها الرائعة الآن .

وهي بلا شك تشبه هائيرا رواد الفضاء عندنا حين ينظرون الى الأرض من اقمارهم المصنوعة ويرون القارات والمحيطات وقد حظيت هذه البقعة بالتباه كثر من العلماء الذين داوموا على دراساتها خلال القرن السابع عشر منهم كاسيني وويجنانز Cassini et Huyghens وأخيرا لغتت نظر العلماء وليم هرشل William Herschel في القرن الثامن عشر ، وهذه البقع البيضاء موجودة في القطبين الشمالي والجنوبي لهذا الكوكب .

وإذا أردنا مقارنة مع الأرض فانه مما لاشك فيه ان راصدا في كوكب آخر يرصد الأرض يرى عليها بقعتين ناصعتي البياض عند القطبين ، وهي تمثل تلك الطبقات السمكية من الجليد Glaces et neiges التي تغطي القطبين الشمالي والجنوبي للأرض .

وقد اتجهت الفكرة الى دراسة التغيرات التي تحدث عندنا على الأرض بالنسبة لهذين القطبين ومقارنة ما يحدث لدينا بما يحدث في المريخ .

ونفكر ماذا يحدث على الأرض : ان القطب الشمالي الذي يتكون من القمم الثلجية وكذلك ندف الثلج Neige يمتد هذا الثلج في الشتاء ويكون امتداده بعيدا عن القطب حتى يشمل روسيا الشمالية وبلاد السويد والنرويج وكندا وتستمر هذه الحال اشهرها طويلة ، وعندما يأتي الربيع يبدأ موسم الذوبان وتقل هذه البقعة الناصعة البياض لراه خارج الكوكب الأرضي وتصر في الصيف ثم تتسح مساحتها من جديد في الشتاء التالي ، أما في النصف الجنوبي للكرة الأرضية فان الذي يحدث عندنا انه عندما يبلغ الجليد أقصى مساحته في الشمال يكون الصيف قد حل في الجنوب وتتكشف فيه مساحة الجليد وهكذا ، وتكرر هذه الظاهرة الدورية طوال السنين وخلال الفصول الأربعة من كل سنة ، امتداد لبياض ناصع في الشمال مع انكماش في الجنوب ثم امتداد لهذا البياض الناصع في الجنوب مع انكماش في الشمال .

تري هل يمكن اثبات ذلك على كوكب المريخ لآيات ان هناك ماء على سطحه والذي هو أحد مظاهر الحياة ، ولقد أثبت العلماء بطريقة لا تقبل الجدل ان هذه البقع الناصعة البياض على المريخ تتبع التمدد والانكماش في قطبيه بالطريقة الدورية ذاتها الحادثة على الأرض مع مراعاة فترة الفصول الأربعة على هذا الكوكب باعتبار ان السنة عند

وتتابع الدراسات على فويوس وديموس ، وعلم العلماء ان قطر فويوس وهو الأكبر ١٢ كيلو مترا أي مساحة مقطعه قدر مدينة القاهرة ، ويبعد عن المريخ مسافة ٩ آلاف كيلو متر ويدور حوله في سبع ساعات - أما ديموس وهو الأصغر فان قطره تسعة كيلو مترات فقط وكأنه نغراسكندرية ويبعد عن المريخ ٢٣ ألف كيلو متر ويدور حوله في ٣٠ ساعة ، وحيث ان المريخ يدور حول نفسه في حوالي ٢٤ ساعة فانه ينتج من حركتهما ان أهل المريخ ان كان لهم وجود يرون اوجه القمر فويوس كلها (أي يرونه حالا ثم ينفرا الى آخر ما هو معروف لنا) في خلال خمسة أيام ، ويرونه يوميا يطلع لامن الشرق ولكن من الغرب ، وبعد ١١ ساعة يتوارى في الشرق ، أما (ديموس) فهم يرونه كما نرى قمرنا من الأرض يطلع من الشرق ثم يتوارى في الغرب ، ولعل هذا منظر رائع لأهل المريخ ، وهذان القمران على أية حال لا يرسلان الا ضوءا خافتا رغم قربهما من الكوكب ، ضوءا لا يتجاوز ٢٪ من الضوء الذي يصل إلينا من القمر .

ولو ان الانسان اشتط في الخيال كما حدث لي عند كتابة هذا المقال فظن ان هذين القمرين صنعايان من فعل كائن حي كان يسكن المريخ ، واجتطاع بفعل تفكير نووي قوي ان يفصلهما عن الكوكب ، وذلك منذ زمان سحيق وأيام مدينة كانت على المريخ تفوق مدينتنا التي نستمتع بها اليوم وكانا في وضع سمح لهما بالدوران حوله ، وربما كانا من الكويكبات وضلا الطريق ووقعا في جاذبية هذا الكوكب وظلا يدوران حوله ، كل هذا لا تجد له أثرا في أي كتاب إنما أذكره للقارئ على سبيل خواطر قد تتحقق يوما .

ولنعاد دراسة الحياة على المريخ ، ولعل أول أسباب الحياة وجود الماء والأكسجين ، فلنبحث الآن عما اذا كانا على هذا الكوكب - ولقد كانت الدراسات الخاصة بهما مستفيضة .

في سنة ١٦٣٦ لاحظ فونتانا Fontana مع اللون البني في معظم سطح المريخ والذي يتحلله بقع سوداء ، ان ثمة مناطق ناصعة البياض عند القطبين ، وقد أكد ذلك العالم زوشي Zuesch سنة ١٦٤٠ وبارتولي Bartololi سنة ١٦٤٤ .

أما البقع السوداء فهي دائمة وقد قدعنا انه امكن معرفة فترة دوران المريخ حول نفسه من متابعتها ،

أمله ان وجدوا هي سنة ٣٢١ يوما كما قدمنا .
وفى هذا المجال يجب ان نذكر - مع الفخار -
العالمين بير Beer ومادلر Mädlar وبحوثهما فى
سنتى ١٨٣٠ ، ١٨٤٠ للوصول الى هذه النتيجة
الرائدة .

ولقد أثبت تيكهوف Tikhoff بطريقة أخرى
غاية فى الأهمية وجود الجليد والماء على
سطح المريخ وذلك بوسيلة تختلف عن الوسيلة
المتقدمة ، وذلك بعمل فتوغرافيات عديدة للجليد
على الأرض ، فوجد انه عندما يستخدم اللسون
الأخضر كستار بين الجليد وبين عدسة جهازه
الفوتوغرافى يصبح الجليد أكثر وضوحا . فلما
اتبع الستائر الخضراء ذاتها لأخذ فوتوغرافيات
للمريخ اتضح له ان اللون الأخضر ذاته كستار هو
أحسن الألوان لتوضيح الصوت ، مما أثبت ان
هذا البياض الناصع هو الجليد من جديد .

ويعد الذى ذكرناه يعلم الباحثون ان خير وسيلة
لمعرفة المواد الموجودة فى الشمس او فى الكواكب
هى الدراسات التى تستند على الطيف . وهنا
تسأل : هل من الممكن بالجوء الى دراسة الطيف
اثبات وجود بخار الماء على المريخ ؟ ولنتابع الآن
هذا البحث لأهميته .

ثمة صعوبات لم يكن من المستحيل التغلب عليها ،
ذلك ان الشعاع الضوئى الواصل الى أجهزةنا
الطيفية من المريخ قد اخترق فى الواقع طبقتين من
الهواء : طبقة هواء المريخ ان وجدت ، ثم طبقة الهواء
المحيط بالأرض وعلى ذلك فهذه الخطوط الطيفية التى
نرى فيها بخار الماء قد لاتمت بأى صلة للمريخ .

لقد خرج العلماء من هذه الصعوبة بأن وجهوا
أجهزتهم مرة الى المريخ ومرة أخرى الى القمر ،
وباعتبار انه لا يوجد للقمر مناخ به بخار الماء فان
الفارق اذا وجد يكون حتما للمريخ ، وفى سنة
١٨٩٤ لم يجد العالم كامبيل Campbell وفى
مرصد هواتنى Whitney وعلى ارتفاع ٤٢٠٠
متر فوق سطح البحر وكذلك (كيلى Keeler)
سنة ١٨٩٧ آثار بخار الماء فى المريخ ، ولكن
العالم الكبير (سيلفر Shipber) لاحظ سنة ١٩١٤
خطا واضحا فى الطيف خاصا ببخار الماء فى المريخ
لم يلاحظه عندما رصد القمر ، ومنذ ذلك التاريخ
أصبح وجود بخار الماء على المريخ أمرا شديدا
الاحتمال .

على ان اختفاء القمم الثلجية عند قطبي المريخ
صيغا دليل على انها غير سميكة وان وجود الماء
وبخاره شحيح على هذا الكوكب ، ومع ذلك فقد
ثبت ، منذ مدة ، وجود السحب على هذا الكوكب
الا انها قليلة بالنسبة لوجودها على الأرض ، ولابد
ان نذكر ان الأب شمسى Blère Seechi مؤسس علم
الطيف الخاص بالنجوم لاحظ هذه السحب
منذ سنة ١٨٥٨ كما لاحظها كيزر Kaiser
سنة ١٨٦٤ وانتونيدى Antoniedi سنة ١٨٩٦ ،
١٩٢٦ ، ولابد ان نذكر ملاحظته هذا العالم
سنة ١٩١١ من تحرك سحب كبرى يبيضاء
فى جو المريخ وحدد سرعتها ، أى سرعة الهواء
الذى يعملها بمقدار ٣٠ كيلو مترا فى الساعة
وهو ما اصطالحنا على تسميته على الأرض بالهواء
العليل ، وبينما السحب على الأرض تكاد تكون
دائمة فانها فى المريخ نادرة ، وهذا دليل جديد
على قلة الماء ومن ثم بخاره فى هذا الكوكب .

ونتقدم خطوة أخرى نحو طبيعة هذا الكوكب
وعلاقتها بوجود الحياة عليه او عديمها وهذه
الخطوة الجديدة هى وجود النباتات على هذا
الكوكب . فقد توصل الباحثون على ان تغير لون
المساقط الشاسعة التى ظنها العالم الايطالى
شياباريل Schiaparelli بحارا لم تكن بحارا ،
اذ ان الضوء المنعكس منها لا يتبع ظاهرة
الاستقطاب التى تلازم السوائل ، وعلى هذا الأساس
عزا فريق كبير من العلماء تغير اللون هذه المساحات
الشاسعة لنمو النباتات فيها فى فصول معينة
من سنة المريخ وجفائها فى فصول أخرى ، وقد
تابع تفسير هذه الألوان مع الفصول عدد عديد من
العلماء حتى ان شياباريل Schiaparelli نفسه
الذى ظن انها بحار لاحظ ان لونها يتغير من الأزرق
الى الأخضر القاتم ثم الى الأزرق الأخضر الفاتح .
وهكذا تبدل الراى من بحار شاسعة الى مساحات
مغطاة بالخضرة او غابات تتألف بالفصول .

هذا تشابه مقول مع معارفنا عن الأرض ، ولكن
النبات يلزمه كما تعلم وجود الأكسجين فان وجد
هذا كانت الفرضية الأخيرة صحيحة .

وفى سنة ١٩٢٣ ، ١٩٣٤ وجد (ادامس ودنهام
Adams et Dunham) باتباع الوسائل الطبيعية
المعروفة وجود الأكسجين فى المريخ ولكن بكميات
قليلة . بل ان بعض الفلكيين وعلماء الطبيعة ذكروا

انهم راوا بدورهم الكلوروفيل الذى يصحب النبات عند نموه ، ولكن هذا الكشف الرئيسى لم يقم الدليل القاطع عليه وان كان احتمال وجوده أمر محل نظر الباحثين .

وهكذا تلخص النتائج الآتية بمقارنة المريخ بالأرض فى موضوع الحياة .

يوجد فى الكوكب « مارس » جو خصاص به ، وهذا الجو يحتوى على الأكسجين وبخار الماء . وهو مغطى فى مساحات كبيرة منه بالنباتات ، وهذه النباتات معرضة فى اتساعها وانكماشها وفى خضرتها وجفافها بتأثير الفصول الأربعة هناك .

ويوجد كذلك فى المريخ مناطق للحية تنكمش وتنتفع مع فصول هذا الكوكب ، وإذا كنا وصلنا فى البحث على وجود النبات على المريخ فهل يوجد عليه الحيوان ، وهل تطورت فصائل منه الى كائن حى ذكى يشبه الإنسان أو بعبارة أخرى هل المريخ عامر بمخلوقات تشبهنا ؟

ان وجود الماء والهواء الذى يحرك السحب والأكسجين على الخصوص والكلوروفيل وبخار الماء لا يمكن ان يقوم دليلا علميا على وجود كائنات حية على المريخ ، هذه الكائنات أو المخلوقات الحية يعتقد فيها بعض جهابذة العلماء المعاصرين ، ولقد اراد فريق منهم ان يقيم دليلا قاطعا على وجودهم ، وسئروا فى بقية هذا البحث هذه المحاولة الجريئة من جانبهم فننتحدث عما سمعوه قنوات المريخ وما آل الراى اليه اخيرا فى أمر هذه القنوات .

اثار شياپاريل Schiaparelli سنة ١٨٧٧ عندها كان مديرا لمركز ميلانو بإيطاليا موضوع قنوات المريخ ، فقد لاحظ وهو يحاول رسم المريخ بوضع نقط على الصورة يميز بها معالم هذا الكوكب ان خطوطا مستقيمة وطويلة جدا ظاهرة على سطحه وانها تصل فى استقامة متناهية ودون أى انحناء من بقعة سوداء الى قارة فى المريخ الى بقعة سوداء أخرى الى قارة أخرى وتختزعا ، وان هذه الخطوط تبدو فى نظام هندسى بدعى يشبهه خطوط نسيج العنكبوت ، وقد سمى (شياپاريل) هذه الخطوط ترعا أو قنوات وأطلق على بعضها أسماء أنهار معروفة على الأرض مثل الجانج والفرات الى آخره ، وقد أحصى فى عام ١٨٨٩ هذا العالم ٨٢ من هذه القنوات .

على ان مكانة (شياپاريل) العلمية وسابق أعماله ومركزه الهام كمدير لأحد المراصد العلمية فى ذلك الوقت أعطت هذه الأعمال العلمية الأخيرة والتي نشرها فى ذلك الحين وزنا كبيرا لدى علماء العالم أجمع .

وزاد الموضوع أهمية مانشره هذا العالم سنة ١٨٨٢ اى بعد كشفه لهذه القنوات بخمس سنين أن من بين هذه ال ٨٢ قناة يوجد ١٧ منها تمثل قناتين متجاورتين جدا أحدهما من الأخرى وتشبه هذه المجموعات من ال ١٧ قناة المتقدمة أشرطة السلك الحديدية .

ولم ير الفلكيون أغرب من هذا الكشف الذى نشره أحد جهابذتهم .

وهكذا عكف فريق كبير من العلماء والراصدون على زيادة دراساتهم عن هذا الكوكب ، ودخل هذا السباق العالم القدي برسفال لول Lowell سنة ١٨٩٣ فأسس فى الأريزونا بأمريكا مرصد (فلاجستاف Flagstaff) على ارتفاع ٢٢٠٠ متر من سطح البحر ، وتحت سماء صافية وفى جو خال من الرطوبة ومن التيارات الهوائية خصى لول Lowell كل دراساته فى هذا المرصد للكوكب المريخ .

وإذا كان الفضل راجعا الى (شياپاريل) فى اكتشاف قنوات المريخ فان العالم « لول » الفضل فى الوصول الى نقط جديدة هامة تنير لنا الطريق فى صحة هذه القروض الجديدة أو عدم صحتها .

ولم يشك لول Lowell فى تأكيد مشاهدات (شياپاريل) بل قد أتضح له أن عدد هذه القنوات أكبر مما سبق (لشياپاريل) تحديده وفى سنة ١٩٠٠ قيد (لول) ٤٠٠ من هذه القنوات مبينا فوق ذلك اختلافا فى مقاس عرضها فقد بلغ أكبر عرض لفريق من هذه القنوات ٣٠ كيلو مترا ، كما بلغ عرض أقلها ٣ الى ٥ كيلو مترات وهى ممتدة فى هذه المناطق التى ظنها العلماء فى بادئ الأمر بحارا وانتهوا الى أنها مساحات شاسعة من الخضرة أو الغابات .

ترى بماذا نشر المعلومات الجديدة فقد أكد « لول Lowell » أن هذه القنوات أو الترع الكبيرة تتأثر فى مجموعها بتغير الفصول بحيث أن درجة

رؤيتها بل عددها وزدواجها يتغير مع تغير الفصول هناك .

فالقطب الشمالى مثلا المغطى بالجليد فى شتاء الكوكب (مارس) يلوب الجليد فيه عندما يحل الربيع ، وتبدو هذه المناطق التى كانت ناصصة البياض معتمة وتنسج البحيرات المتصلة بها ، كما يزداد فى الربيع والصيف عرض القنوات المجاورة لها ، ويصل كل هذا التغير حتى يبلغ خط الاستواء حتى اذا حل الخريف ثم الشتاء فمر الجليد غالبية الكوكب ، ويتضح ان ثمة علاقة بين التغيرات

شكل ٢٢

سلسلة من الصور الفوتوغرافية مأخوذة للكوكب زحل بمنظار مونت هاميلتون Mont Hamilton ذى الفتحة ٢٦ بوصة



الموسمية للبحيرات والبحار وبين هذه القنوات التى تغذيها . والغريب ان هذا كله يتفق مع انتشار العصرة التى سبق ان تحدثنا عنها كان القنوات تغذيها من القطبين عندما يتحول الجليد الى ماء وتقف هذه التغذية او تقل عندما يتحول الماء من جديد الى جليد .

ويحضرننا الآن سؤال هام هو : هل هذه الخطوط التى تغذى البحيرات والغابات من القطبين قنوات وترع كبيرة بالمعنى الذى نفهمه نحن اهل الأرض ويفهمه الانسان المتحضر وبماذا تفسر وجودها وشكلها المستقيم ثم ازدواجها واختلاف امتدادها مع الفصول ؟ وكلما تعمقنا فى دراسة اشكالها الهندسية الرائعة وتأملنا أطوالها وعروضها العجيبة واتفاق مثلها بالمياه من الشمال تارة ومن الجنوب تارة اخرى ، الى آخر ما هناك من الملاحظات الدقيقة التى استحوذت على العلماء اقترينا من الاقتناع ، انها لا بد وان تكون من صنع كائن حى ذكى متقدم يفوقنا مقدرة وذكاء .

وبدا الطن الذى راود الانسان بوجود مريخيين اذكياء يزداد وضوحا ورسوخا من جراء هذه الشبكة الغريبة من ترع الرى العظيمة والتى لا يمكن ان تسم الا بالاتفاق جماعيا بين اهل المريخ وهو اتفاق لم يحدث لأهل الأرض ، ولا تتم هذه المنشآت الضخمة التى هي غاية فى المنظمة والدقة تعجز نحن معشر البشر ان نأتى بمثلاها الا اذا كان هناك عامل قوى دفعهم جميعا الى القيام بهذه المعجزة - هذا العامل القوى ظن الكثير من علمائنا انهم فى مرحلة من تاريخهم الطويل يقتربون فيها رويدا رويدا من عدم وجود الماء ومن العطش ونهاية حياتهم على هذا النحو الحزن هو الشيء الذى ادى بهم الى تنفيذ هذه المعجزة هناك .

وهكذا تصوروا ونفذوا هذا التصميم الرائع ليهربوا من موت محقق ، وذلك باستخدام البقية الباقية لديهم من الثلوج فى القطبين لتصل اليهم ويفيدوا من وجودها فى آخر ايام مدنييتهم العريضة . وهكذا عملوا جماعات فى تأخير نهايتهم المحتومة .

ولعل هذا الذى تصورناه فى المريخ واهله قد يحدث فى يوم بعيد جدا للأرض ومن عليها - صحيح قد يحدث هذا لنا فى احقاب بعيدة جدا ولكنها آتية لا ريب فيها ، فالأمر على سطح الأرض يقل رويدا



شكل «د»
المريخ

رويدا ، والأرض تبتمد عن الشمس قليلا قليلا ،
وسياتي عهد بعيد يقل الماء فيه الى الحد الذي تصبح
فيه كاهل المريخ . هكذا كانت رسالة « لويل »
المحزنة عن أهل المريخ ان كان لهم وجود ، وعلى أهل
الأرض الا يتمتعوا الفناء بهذه التجبيرات النووية
والتجارب الذرية يجريها البشر كل يوم والتي تممل
على تسميم جونا وقد تسوقنا في سرعة الى نهاية
الحياة على هذا الكوكب الوديح ، وقد يعيش الجنس
البشري ملايين من السنين أخرى كالتى عاشها
ويزيد ، وخير له ان يفنى بفعل الطبيعة لا بفعل
الانسان العاقل .

ولعل القارىء يعتقد جازما من هذا العرض الذى
ذكرناه بوجود هذه القنوات ولامثال « شيابارلى »
و « لويل » مقام كبير . ولكنى اذكر الآن للقارىء
ما حدث فى العلوم بعد ذلك بخصوص هذه القنوات
فقد قرر كثير من الفلكيين وحتى منذ ايام « شيابارلى »
و « لويل » انهم لم يروا هذه القنوات قط وان هذا
الذى رآه جهاذة العلماء هو خطأ فى الصور الضوئية
Des Illusions optiques

الا تكون هذه الأشكال الهندسية ماثلة امامنا من
اعتبارات ضوئية ومن انكسارات لخطوط الضوء
واجهاد العين البشرية ؟

وقد استقدم لذلك الفلكيان موندو وايفانس
Maunder et Evans وهما من مرصد جرينتش
المعروف فى انجلترا فربقا من الأفعال بين سن
(١٢ ، ١١ ، ١٤) من مدرسة البحرية وهم من
التخصصين فى الرسم ، ووضع العالمان أمامهم
وعلى مسافات مختلفة نقاطا عديدة كالتى كانت أمام
« شيابارلى » وتبين بعد بضعة ايام ان الأطفال
جميعا وصلوا هذه النقاط بخطوط كأنها قنوات
وذلك من تأثير النظر مدة طويلة لهذه الخرائط
وهذه النقاط العديدة .

وعلى أية حال فقد عمد الباحثون الى طريقة علمية
للتأكد من وجود هذه القنوات على كوكب المريخ
او عدم وجودها - طريقة ظن هؤلاء الباحثون انه

لا يمكن ان يتأتى بواسطتها خطأ فى هذه المسألة
وهى طريقة الفوتوغرافيا .

واذا كانت العين تخطئ النظر فان الصور
الفوتوغرافية ثابتة لا تخطئ ، وعلى ذلك وامعانا فى
هذه الفكرة أرسل « لويل » من مرصد هاجستد ،
السابق سنة ١٩٠٧ بعثة الى صحراء تريباس
Tarpase فى الهند ، حيث ان الرؤيا فى هذه
الصحراء خير منها فى أماكن أخرى كثيرة ، وقد
أخذ رئيس هذه البعثة مستر « تود » Todd
فى شهر يوليو من هذه السنة حوالى ٧٠٠٠ صورة
فوتوغرافية للمسريخ ، وقد اتضح فى هذه
الكليشيهات مسائل غاية فى الدقة لم تكن معروفة
ولهم ان القنوات حتى المزدوجة منها كلها موجودة ،
حتى ان « تود » أعلن عن وجودها ، بل أعلن انه من

المستحيل انكار هذه الأشكال الهندسية الرائعة لهذه الترع التي تغطي كل سطح هذا الكوكب .

ومع ما تقدم فإن الموضوع لم ينته على هذا الوضع الذي أعلنه « تود » . لقد أعلن خصوم هذا الرأي أنه من الناحية العلمية قد لا تكون القنوات موجودة ومع ذلك تبدو حتى على الألواح الفوتوغرافية أنها موجودة . ولندرس هذه الصورة الفوتوغرافية متتبعين مسارات الضوء التي بمقتضاها حصلنا على هذه الصورة .

إن الأشعة الضوئية الخارجة من الكوكب تسقط أولا على الشيئية Objectif لعدسة النظار الكبيرة ثم تتجمع هذه الأشعة في مستوى البؤرة مكونة صورة الكوكب ، وفي حالة الرؤية بالعين تختبر هذه الصورة بواسطة عينيه تقوم مقام العدسة Dajfon ، وتعطي لهذه الصورة الأولى صورة ثانية مكبرة ، وهذه الصورة المكبرة هي التي من تفاصيلها يرسم الراصد ما يراه .

وعلى ذلك ففي الحالتين ليس الكوكب ذاته الذي نراه أو الذي نرسم له صورة فوتوغرافية ، انصبا صورته التي نرسمها بحيث أن العين والفوتوغرافيا لا ترسم تفاصيل الكوكب ذاته ولكن كل ما جاء في طريق الأشعة الضوئية عند مرورها في الشيئية .

وعلى ذلك فقد تكون قنوات المريخ غير موجودة وتظهر للعين أو للجهاز الفوتوغرافي من جراء الظواهر الضوئية وعدم دقة العدسات فتسجلها أيضا الفوتوغرافية حيث أن الخطوط الضوئية تمر بأجهزة مشابهة في حالة الفوتوغرافيا وفي حالة العين البشرية .

وعلى ذلك فوجود القنوات على الكليشيات الفوتوغرافية لا يقوم دليلا علميا على وجودها في المريخ .

وكلما مرت الأيام وكثرت البحوث فكر « لويل » نفسه في العدول عن رأيه بعد أن وجه نظاره إلى

الزهرة بدل المريخ ولاحظ فيها هذه الخطوط المستقيمة ، بل رأى الخطوط ذاتها في عطارد الذي تتمتع الحياة عليه لحرارته الفائقة ، بل أن « دوجلاس » Douglas أحد مساعديه أعلن رؤية أمثال هذه الخطوط على كوكب المشتري ، ثم الكوكب زحل وهكذا .

وتسرب الشك إلى الفلكيين في وجود قنوات مستقيمة وانها غير موجودة أصلا في المريخ الذي شغل الأذهان عشرات السنين ولا في غيره من الكواكب .

وفي سنة ١٩٠٩ اوضح خطأ نظرية قنوات المريخ لا سيما بعد أن أقر « أنتونيادي » Antoniadis - باستخدام منظار « ميدون » الشهير بفرنسا ، والذي يكبر الصورة ٨٠٠ مرة - بعدم وجود هذه القنوات المزعومة والتي أثارها كل من « شيابارلي » Schiaparelli و « لويل » كذلك أقر هذا الرأي مجموعة كبيرة من رجال الطبيعة والفلك الذين أيقنوا أن كل ما نراه على هذا الكوكب هو معالم طبيعية غير منتظمة كمنطق الأرض وإن كل ما قيل عن هندسة رائعة وقنوات مستقيمة من صنع كائن حي لا وجود له .

وانك لتطالع تحليلا رائعا للمصالح « دانجون » Danjon من مرصد ستراسبورج لهذه الحالة التي تدخل في صميم التأثير النفساني من تلك الخطوط التي رأها « شيابارلي » ، وغيره والتي لا تخرج عن كونها تأثيرات وانطباعات حدثت للرأي مهما علا مركزه من ادعان النظر ليالي متتالية وكذلك من عدم وجود عدسات خالية من كل عيب ، وكما قال « دانجون » في ختام هذا العرض « إن قنوات لم توجد إلا بالخيالة ، وبمشرات الأقلام والكليشيات التي سجلتها ، وأنه لم تجز في قنوات هذا الكوكب مياه ، وأما جرى هذا الخبر الذي استهلكه الإنسان في مذكراته العديدة ومؤلفاته الطويلة .

أما هذه الخثرة المتسدة على سطحه ، وهذه التغيرات الموسمية لها ولياها والتي تتبع الفصول فانها صحيحة ولكنها لا تقوم وحدها دليلا على وجود

يرى معالم القارات ولكنه لا يمكن أن يرى حتى
بأكبر المتطارات الفلكية ترعة الإبراهيمية ويحدد
طولها وعرضها ، بل انه لا يرى النيل .

إن جسماً في حجم جامع محمد علي بالقاهرة إذا
اعتبرنا أنه في القمر لا يمكن أن يرى بأكبر منظار
لنا إلا نقطة صغيرة لا تظهر فيها القبة والمئذنتان
فما بالك بالمريخ ومسافته من الأرض قدر مسافة
القمر ٣٠٠ مرة .

ومع ذلك فالأيام ستفتح المجال للإنسان أن يزداد
معرفة بهذا الكوكب القريب وغيره من الكواكب ،
وها قد أرسلت أمريكا قمراً صناعياً أو سفينة فضاء
كما يسمونها في يوم ٢٧ أغسطس الماضي « مارينر
(١) » كما أرسل الاتحاد السوفيتي في أول نوفمبر
قمرًا صناعياً وزنه حوالي طن إلى المريخ يهبطه في
حوالي سبعة شهور ، أي في شهر مايو ويرسل
إشارات إلى الأرض ولا شك أن هذين العاملين
سيثيران لنا الطريق الفاضل وتعرف عن هؤلاء
الكواكب الكثير مما لا نعرفه اليوم .

كائن حي ذكي كالإنسان ، فمثل هذه التغيرات
حادثة على الأرض من مساحات شاسعة تغرقها
الفيضانات بين الحين والحين ، ومن أنهار تجري
بالزيادة والنقصان ، ومن براكين تصحر أياها ،
وتنطفئ سنين ، إلى آخر ما هناك على الأرض من
تغيرات بعضها دوري وبعضها لا يرتبط بقانون .
كل هذه التغيرات يمكن أن تحدث دون أن يكون
للإنسان فيها دخل أو نصيب ، ومن الممكن أن تستمر
هذه الظواهر على الأرض بعد أن يكون الإنسان
ومدنيته انتهى عهده ولم يصبح له وجود .

كل هذا لا يعتبر دليلاً على وجود كائن حي مثلنا ،
كما أن عدم وجود قنوات مستقيمة بشكل يلفت
النظر لا يقوم دليلاً أيضاً على عدم وجود هذا الكائن
الحي .

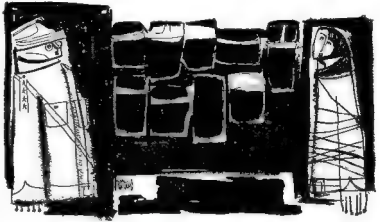
ولو فرضنا أن كائناً حياً عاقلاً مثلنا موجود على
كوكب المريخ فإن في مقدوره أن يرى بصوبة
المحيط الأطلنطي والبحر الأبيض المتوسط ، كما

ARCHIVE



الخو ولموت

بسم الله الرحمن الرحيم



الشهد الاول

صاف من الجنود يبدو عليهم الاعياء والتعب ، ويظهر للوهلة الاولى ، ان ملابسهم بنيت على اجسادهم فترة طويلة ، فالتسكت كما يظهر ان هذه الملابس لم تصنع اصلا لهم ، فهي لا تناسب مع اجسادهم ، لا طولا ولا عرضا . فيعضهم يكاد يستحيل في ملائمتهم واليمنى الآخر ، يكاد لا يستطيع الحركة لتسبب ثقوبه . والمفروض ان يغفوا في انتظام ، مشدودى العامة ، لكن التعب منعهم من ذلك فوففوا في استرخاء ، بعضهم خارج الصف قليلا وبعضهم خلفه قليلا ، ويتألمون التي يسكنون بها ، ليست من طراز واحد فمنها الطويل ، ومنها القصير ، ومنها القديم ، ومنها الحديث ، وهي على العموم مستهلكة .

ويقف على راس الصف ، ضابط شاب ، ملائمة احسن حالا من ملابس الجنود ، وان كانت في مثل ثيابهم فذاتة وهو على الرغم مما يبذل من التظاهر ، بالحزم ، وارتفاع روجه المنوي ، يشعر بالاضطرار والقلق ، فهو لم يتناول طعاما كافيا منذ ايام ، وعلية سجاله فرغت ، ولم يجد ما يحلق به ذلته فطالت . ومع ذلك فهو لم يصب بانهاض جوهري . فهو راغب في تحسين حالة جنوده ، وتزويدهم بالطعام وبالثياب الثقيلة والسلاح المناسب والخبرة الكافية . الضابط في حدود الخامسة والعشرين من عمره ، يشعر سيفا في يده في حين يتنصق لحدس السيف الطويل يسافه الواجبة للظفارة .

امام الجنود ضابطهم ، وهو كهل ، يرتدى بدلة واسعة ، تصل اكمامها الى اطراف اصابهم ، ويغطي طرف ينظفونها حذاه القديم المزق . الضابط في نحو الخمسين ، تقطى شسواريه شلأه ، ويضع على صدره « ميداليات » كثيرة .

يدخل الى المسرح من الجانب الايمن ، شاب شد لرافاه خلفه يدفعه جندي طويل مرضى الانكاف ، والثياب الكتوف البدين يكاد يتكفي على وجهه ، ان يدفعه الجندي من الخلف . وحيثما يرى الجنود تزوج عيناه .

الضابط الكهل : للضابط الشاب : الحكم
الضابط الشاب : (في لهفة) : الحكم (يبحث في جيبه ثم يبدو عليه الارتباك) .

الضابط الكهل : (بصوت عال) : ابتداء كنفنا سلاح . (الجنود يرفعون البنادق الى اكتافهم ! يقترب من الضابط الشاب ودخل هضما ! ثم نجد الحكم !

الضابط الشاب : وهو يبحث في جيوبه مرتبكا : : انه هنا . .

الضابط الكهل : اسرع . .

(يصرخ الجنود وللهكم عليه ان في الامر شيئا)

الضابط الكهل : اتم تجده !

الضابط الشاب : (وقد زاد ارتباكاه) : عجبة . . أين ذهب هذا الحكم اللعين .

الضابط الكهل : (متفائلا) : الا يكون ن مكتبك !

الضابط الشاب : (وقد تصبب عرقا) : لا . . لا . . كان منى الان .

الضابط الكهل : اسرع . . الوقت لم يعد يحتمل . .

الضابط الشاب : (وقد ينس من العثور على الحكم) : اني احفظه من ظهر قلب . . الاحكام كلها واحدة . . احفظ الصيغة جيدا . . لا يتقضى الا معرفة اسمه . . (عشيرا الى الحكم عليه باشارة من عينه ، سله من اسمه .

الضابط الكهل : (وقد اخذ صوته يعلو) : ماذا تقول ايها الملازم . . لم يبق الا هذا . . ليس لدينا سلاح . . ولا طعام . . واختصت مسا الوسائل . . ولم يكن باقيا لنا الا ان اوراقتنا سلبية . . وامعالمنا المكتبة متفارة .

الحكم عليه (يتقدم نحو الضابط الكهل ومن خلفه الجندي الضخم) : ماذا حدث !

الضابط الكهل : (مأخوذا) : ماذا حدث ! (بعد لحظة ارتباك) . ما ضا لك انت ؟

المحكوم عليه (مندهشا في نيرة احتجاج) : ما شاتي ؟ (يتكلم
الى الوالي الذي يوفى فرائجه) شان من اذن ؟ (الجندي
يجدبه من الخلف)

الضابط الشاب : يهسى في اذن الضابط الكهل : تسالته عن
اسميه ؟
المحكوم عليه : تبردون ان تعرفوا اسمي .. بكل سرور .. انه
شرف عظيم ان اقدم لكم نفسي ، لقد صور لي القرواكنم
تعرفوني ..

الجندي الحارس (يكره) : ألا تتجمل .. ضح لسناك ، في
حلتك ..

المحكوم عليه : ايه في حلتى يا سيدى ابت الذى استخرجه من
حلتى .. لم تست ارى دايما الفجل .. فالسادة (يشير
الى الفايطين والجنود) وتوما في ورطة .. والواجب
يدعوني للمساعدة ..

الضابط الكهل (صارخا بالهوى) مساعدة .. اى مساعدة ؟
هل طلب منك أحد شيئا (يعزم) فف مكانك واسكت ..

المحكوم عليه : الى متى يا سيدى ؟ هل تظن ان النظر الى
هؤلاء الجنود ومعهم بنادقهم شيء للذي .. لو كنت متفرجا
لنغير الامر ..

الضابط الكهل (صارخا) : اسكت !
الجندي الحارس يكرر المحكوم عليه بشدة)

المحكوم عليه (محتجا) : انا منظم يا سيدى القائد .. ارفع
شكواي الى الرئاسة ، لاسمائي حقوق يجب ان تحترم ..
الضابط الشاب (يخرج ورقة من جيبه) : لقد وجدته ..

الضابط الكهل (يتنفس الصعداء) : الحمد لله .. ينتهي
تنفيذ الحكم (انبثاء)

(الجنود يشدون ازامتهم من جديد بمجهود يبهينون شاكلا
والجندي الحارس يمسك المحكوم عليه من كتفيه ويؤلفه
في منتصف المسافة بين نهساينة الدروح والجنود)
وينتهي الضابط الشاب لتلاوة الحكم . ثم يظهر عليه
الارتباك .)

الضابط الكهل (بعد ان اتفر فترة ان يتسلى الحكم ، وهو
مشدود القامة ، فلما لم يقرأ الضابط الشاب شيئا سألته
هيسا ، وهو منتصب القامة) : اليس هو الحكم ؟

الضابط الشاب (هازا راسه في اسي) : لا ..
المحكوم عليه (وقد اذرك تماما سر اضطراب الفايطين) : ان
هذا الورق طال اكثر مما يجب .

الضابط الكهل (مضطربا نفسه) : لك حق ..
المحكوم عليه : مرة اخرى اعرض عليكم المساعدة .

الضابط الكهل (وقد اصبح اكثر استعدادا لقبولها) : مساعدة
مساعدة ! ما هي المساعدة التي تريد عرضها ..

المحكوم عليه (وقد قرر الاستفادة من الموقف) : قبل كل شيء
انا لم اتنازل بيد من نظمتي .. لقد امتدني على حقوقي ..
ولاسمائي حقوق .. فلا اقل من ان تموت بغيري من الاحترام
.. فالتكرات التي نالت كنتي .. هي امتداد على القانون.
على شخصي .. على القانون في شخصي .

الجندي الحارس (محتجا) : اذا لم تسكت سأعرض لوراك ..
المحكوم عليه : الله .. الله .. اثم بعد لتقانون حقا وجود ..

كيف تقرر دورى يا سيدى .. وماذا سيعمل هؤلاء
الجنود .. انهم اربعة ومشرون جنديا .. ان غلبى بالطريقة
التي تترجها هي بلا شك امتع من ضربى بالرماس .
(الجنود يمسكون ..)



الحكوم عليه : أربعة وعشرون جنديا .. وملازم وقائمقام ..
 وأست .. وتريد متى أن أبقى عالما ..
 الجندي الحارس : وقد بدأ عليه أن الحديث طاب له : ولكنك
 موافق على الحكم ..
 الحكوم عليه : جدا ..
 الجندي الحارس : متفهما والجنود يمشكون معه : أنت تريد
 أن تموت ..
 الحكوم عليه : في هدوء : أبدا ..
 الجندي الحارس : ولكن الحكم أمر بموتك ..
 الحكوم عليه : أنا عارف ..
 الجندي الحارس : إذا كنت تعرف أنه حكم عليك بالموت ..
 وأنت لا تريد أن تموت .. فكيف تكذب علينا وتقول أنك
 لا تبرئ نفسك ..
 (الضابط الكهل استسلم للوقوف أول الأمر ثم لث له
 الحادثة فتسبب نفسه)
 الحكوم عليه : أنا لا أمارس لأنه لا فائدة .. ماذا تفعل أنت ..
 أو يملك هؤلاء المساكين الذين لا يجدون ما يأكلونه ؟
 فتسلطهم بطرب الناس بالثر ..
 (الجنود يهتفون ويخرجون من الصف)
 الضابط الكهل : في غير صف وبعزم يتظاهر به فلف : كل في
 مكانه ..
 الحكوم عليه : موجها الحديث إلى الحارس : لسا غرثتي
 امتزجت ..
 الجندي الحارس : صحيح ..
 الحكوم عليه : لأن في المتراضاة فائدة ..
 الجندي الحارس : ولكنك ستبوء ..
 الحكوم عليه : من يندى .. أن الضابط الكهل ولم يند ..
 لا يجد الحكم .. وقد لا يكون حكما .. وكذلك
 أنتحك أن تلك ولاني .. هذا الرباط غير قانوني ..
 وقد تهمك أحمد بأنك هادتي .. هذبت رجلا بريئا لم
 يرتكب ذنبا ..
 الجندي الحارس : بدأ عليه الاشتغال : أن تمديك حلال ..
 الحكوم عليه : حلال أو حرام هذه مسألة قانونية .. وأنا وأنت
 لا نعلم في القانون .. المهم حل هذه حكم لتريطينا هكذا
 .. حل الرباط .. ودمنا نتفاهم كاديين .. (موجها
 الحديث إلى الضابط الكهل) يا سيدي القسائل أرح
 الجنود .. أن انتصب يكاد يشب من وجوههم ..
 الضابط الكهل : ناظرا إلى ألياب ألفي خرج منه الضابط
 الشاب)
 الحكوم عليه : يا سيدي الضابط .. إنه أضع الحكم ..
 مدني ..
 الضابط الكهل : هازا وأمه في استسلام) لقد أصبحت
 مسخرة ..
 الحكوم عليه : أنها دائما مسخرة (الجنود يمشون بالصف
 ويتزكون متأداهم إلى الأرض) ..
 الضابط الكهل : دائما مسخرة :
 الحكوم عليه : طيبا .. أتمك جميعون أربعة وعشرين جنديا
 لتقتلوا رجلا واحدا .. رجلا واحدا مربوط اليدين مدفوعا
 .. يدفعه مقلاتي في ظهره .. هل تريد مسخرة أكثر من
 ذلك .. لماذا لم تقتلوني في المروانة ؟ برصاة واحدة
 .. عند النجر والناس ليام .. ليس حبيدا أوفر ..
 وأيسر .. وأقرب إلى المقتول ..

الضابط الكهل : أنت تهلى ..
 الحكوم عليه : أبدا .. أنا عائل .. أعقل منكم .. واليهك
 الدليل .. أحضرتوني على هذه الصورة وجميعتم هؤلاء
 الجنود المساكين المقيمين ثم .. كانت المسخرة ..
 الضابط الكهل : لك حق : (هازا رأسه)
 الحكوم عليه : (سرورا من اضطراب الضابط الكهل لتبول الأمر
 الواقع فيترقب منه والعملاق من خلفه) : هل عندك
 مقب سيجارة ..
 الضابط الكهل : (محتجا) : مقب سيجارة ..
 الحكوم عليه : أنا مقدر للظروف .. من أين السجائر وأنت هنا
 وحذرك .. والاتصال مقطوع .. والتبوين مقطوع .. كل
 شيء مقطوع .. ما عدا تنفيذ حكم الإعدام ..
 الضابط الكهل : ولماذا تنقطع رقبتيك .. (ضاحكا وقد سر من
 كنته)
 الضابط الكهل : (منتهرا الجلال) : ماذا أصاب فمك ..
 الجلال : (ياتر الحكوم عليه بيده) : ابن ال .. لا يكف من
 التزرة ..
 الحكوم عليه : يلتفت إليه ، وينهره مدعيا الغضب : إياك أن
 تمد يدي إلى .. أنا رجل بريء .. وكل ضربة منك
 ستحاسب عليها أمام محاكم الدولة (ينظر إلى الجنود)
 أيها الجنود كونوا شاهدين .. أنا مربوط اليدين بلا ذنب
 .. وأنتم وأنتون بلا سبحة ..
 الضابط الكهل : يقول الواقف فيمسك الحكوم عليه من ثلابيه
 صارخا) : هذه نورة .. هذا تحريض على الثورة .. فاهم ..
 أنت ساطق من رأسك ألف رسالة .. فاهم .. لئلا
 الله على الحكم .. على الأحكام كلها .. على الحكم
 والنظام .. إلا التحريض على التمرد .. إلا التحريض ..
 (الجنود يصيحونهم وجورا .. ويقولون في الضابط أحسن
 نظاما مما كانوا ..)
 (يدخل الضابط الشاب ويبدو عليه أحياء شديد)
 الضابط الكهل : يقترب منه ويكلمه ههسا : هل وجدته ؟
 (الضابط الشاب لا يد ..)
 الضابط الكهل : مرتبكا ومتمللا ومتلهيا : ماذا تقول ؟
 الضابط الشاب : لا يتكلم ويبرز رأسه علامة النفي)
 الضابط الكهل : وجدته ؟
 الضابط الشاب : بصوت خافت : لا .. لم أجده ..
 الضابط الكهل : أن هذه حفرجة ميت .. لا صوت ضابط ..
 قل لك لم تجده ..
 الضابط الشاب : في عصبية) أقول لم أجده .. ثم كانه
 يتجنى : حسنا لم أجده ..
 الضابط الكهل : (في صوت مرتفع) : الله .. الله .. الله .. عندك
 الجراءة لتقول ذلك بهذا الصوت العالي ..
 الضابط الشاب : (وكانه لم يعد يهتم) : لقد قلت لك بصوت
 منخفض فامرتني أن أرفع صوتي .. لقد مسخرت مني
 يا سيدي الضابط .. (في عصبية شديدة) أنا لم أجده
 الحكم .. ضاع مني ..
 الضابط الكهل : يا حفرة اللآدم .. حاسب في كل كلمة تقولها
 .. أنك تخرس نفسك ..
 الحكوم عليه : (استمرضا) : لا تصرخوا هكذا .. لا تكروا دمكم
 .. الأمر أيسر مما تظن .. المسألة بسيطة .. ببساطة
 للغاية ..

أن يأخذه .. أنت تستحق الجلد .. أنت جلد .. اذهب
وتشر بسلام ..
(يعود إلح قليلا إلى الجنود فيضربهم بضربات
مسمومة ، ويضربهم بضربات خافتة ، والثلاث يود
أن يضربك ، ولكنه لا يجزؤ ، ويجري الضابط السكول
ناحية الشباب ويضبط على ذراعه ..)

الضابط الكهل (هسما) : هل هذا وقتك ؟
الضابط الشاب (غير ملتفت إلى كلام رئيسه وموجه الكلام
إلى الجلال) : من الذي منك جلالا .. اذهب إلى بيتكم
ورب دجاجا .. اذهب إلى الزريبة ، ومش مع النيران ..

الجلال (ولد خرج من دوره لشدة الحملة عليه) : دجاجا ؟ أين
هو الدجاج ؟ لم يعد في الناحية كلها فرقة واحدة ..
والديوك لم يعد بها حيل حتى لجرد الصباح في الصباح ..

الضابط الكهل : ما شاء الله .. ما شاء الله .. لم يعد باقيا
إلا هذا .. اسكت يا حشرة الملازم .. (متعبا إلى الجلال)
واسكت أنت ..

الجلال يستمر في الانفصاله غير مكثر بنظرات الضابط
من الضابط الشاب : ليران .. أي ليران .. لقد
ماتت الجحول .. جوما .. كما نكد نموت نحن .. (تغني
لهجنه) ماذا جرى لامي وأولادي .. كيف سيحدثون لقمة
العيش في هذه الجحمة .. لقد ارتكبت ولحم أبادهم فكشف
عنهم خرقهم المأولة (يكاد يهتج)

الحكم عليه (يواسي الجلال ويتنصه إلى الجنود ، وإلى
الضباطين) : أنا في غاية العجز .. أمر مشجل للمائة ..
الضابط الكهل : مشجل .. أنت مجرم ، ومحكوم عليك بالإعدام
.. ومهمتك أن تموت .. عليك أن تموت ، تموت فقط ..
هل سمعت ؟ ..

الحكم عليه (غير مبالي بشدة الضابط الكهل) : أنا تحت الأمر
يسعدني الغناء ، تحت أمركم .. أنا لم أأفكر ولكنكم أنتم
الذين خنتم هذا الزحف الحبر .. لقد افترضتم أن تعدوا
أنكم لا موت .. ولد ضللكم معكم .. والجلال مسكين
تذكر أنه وأهله حينما ذكروا الضابط الشاب الدجاج
والنيران .. (يتجه إلى الجلال ويحاول أن يربط على كتفه
بيديه الزبونتين) ..

الجلال : أولادي .. ماذا جرى لكم يا أولادي .. يا مساكين ..
يا جباع .. يا عرايا ..
الجنود يضحكون ويخرجون من الصف .. ويتسرب
بعضهم من الجلال ، ويبدأون في مواصلته)
أحد الجنود : لا .. لا .. كن شجاعا .. كلنا في الهوى سواء ..
أنا لم أسمع من أبي خيرا ..

جندي ثان : وأنا .. تركت زوجتي وبطنها عكلا .. (يشير
بيده إلى الهواء ، فيضرب الجنود في صوت مرتفع ، وتلع
بنديقية على الأرض من يد أحدهم)

الضابط الكهل (ناظرا إلى الضابط الشاب) : مسوف ..
الضابط الشاب : هذا الحيوان يأخذ الحكم من فوق مكبي ..
وكأنه قد ابتلع سفيرا ..

الحكم عليه : لقد وجدنا الحكم .. ولا يبقى إلا التنفيذ ..
جندي ثالث : أنت مستعجل .. أصبر قليلا ..
الحكم عليه : لقد سيرت .. مودوا إلى أماكنكم ، وهيا لنعمر
من جلد الهمة ..

الضابط الكهل (يزع رأسه ، ثم يمش بطرف شاربته) : هل أنت
مجنون ؟ ..

الحكم عليه (في سعادة تامة وعدم ميالة) : أبدا .. لماذا نعال
هذا السؤال ؟ ..

الضابط الكهل (ضاحكا ضحكة متفتحة) : مهمة .. أمة مهمة
التي تريد أن نعرغ منها .. المهمة أن تموت ..

الضابط الكهل (ينظر إليه والانفصال يكاد يتغير من صلبه ،
وأوداجه متفوخة ومروق صدفيه ثائرة ، وصدره مرتفع
مكثك رومي متفخ :) بسيطة .. بسيطة .. امضى
مسدا .. سألني الزحف برصاة ..

الحكم عليه (ياطعن مؤذ السفينة) : خيرا نعل ..
الضابط الكهل : سأرب رصاة ها (مشيرا إلى رأسه هو)
الحكم عليه (متفخا بالزحف) : لا سمح الله .. لا سمح الله ..
وماذا فعلت سعادتك ..

الضابط الكهل (غير ملتفت إلى سفينة العوار) : ماذا فعلت ؟
لقد أصمت الحكم ..

الحكم عليه (في نفس الاطمئنان الساخر) : نطلب صورة أخرى
الأمر سهل .. وألان هل تريدني .. أم اذهب (مشيرا
بيديه القديتين إلى الناحية التي إلى منها)

الجنود يضحون بالضحك ويخرجون من الصف والضابط
الكل ينظر إليهم ، ولا يستطيع أن يقول شيئا لهم لشعوره
بخرق الولف من يده) ..

الحكم عليه : دمهم يضحكون .. أنهم لم يأكلوا منذ يومين ..
الضابط الكهل : ومن أخبرك بهذا أيها ..

الحكم عليه : وهل أنا في حاجة إلى من يخبرني .. أنا أيضا
لم أكل .. هل مرتنت نصيبى ؟ هل أردت أن أموت جوما
.. ربما كان ذلك أوفر ..

الضابط الشاب (صارخا في وجه الجلال الذي اتجه نحوه في
خطوة سريعة) : ما هذا ؟ ما الذي في يدك ؟ .. ذلك
اليمن ..

(الجلال ينظر في يده مأخوذا ولا يجيب) ..

الضابط الشاب (يتزع الزورقة من يده ويبسطها في انفصال
شديد ويصرخ وهو يكاد يفلح :) انظر .. انظر .. انظر ..
الضابط الكهل : ماذا جرى ؟ .. هل جئت بها حفرة الملازم ؟
أذن ..

الضابط الشاب (يقرب الزورقة من أنف الضابط الكهل) :
انظر .. لقد وجدته .. هو .. هو .. (يضرب بصصية
شديدة)

الضابط الكهل (يأخذ الزورقة من يده ، فيتدو عليه بعشمة
تنقلب إلى فرقة نمر كل وجهه ، ويعد صعوبة مألقة في
عبطها وألفائها) : هذا هو الحكم .. (في فرقة مصيبة)
انتباه ..

(الجنود يطوهم وجوم ، يكاد يكون أسفا لمتود الضابط
على الحكم .. الضابط الكهل يستعيد لفته بنفسه ، فيلهب
عنه الاضطراب شيئا ، فشيئا ، وتبرر بفته ، ويعلو صغره
ويشد فاقته ، وتسود وجهه لكمة وتعيم ويوجه الضعيف
إلى الضابط الشاب)

الضابط الكهل : أنت الحكم ..

(الضابط الشاب مشغول بتلاوة الحكم لنفسه بصوت غير
مسموع ، وهو لا يكاد يصدق عينيه ، ولذلك فهو لا يسمع
كلام الضابط الكهل وهو يكره بتلاوة الحكم)
الضابط الكهل : يا حشرة الملازم أنت الحكم ..

الضابط الشاب (يرفع عينه عن الحكم ، ويدير نظره في الكتاب
وكأنه ستيظف من النوم) : هه ..

الضابط الكهل : في انفعال مؤذ الضابط ، وبصوت أعلى : لا
تسمع يا حشرة الملازم .. قلت أنت الحكم ..

الضابط الشاب (لا يزال مشغولا بالزورقة التي بيده ، لم يرفع
عينيه مرة أخرى منها ويتجه إلى الجلال وهو يضبط على
شفتيه) : كيف مدت يداك إلى الحكم .. من الذي أمرك

الحكوم عليه : أنا عارف ..
الضابط الكهل : وإذا كنت عارفا .. فلماذا المجلة
الحكوم عليه : مولى مقد الأمور .. فالضابط كان في ورطة ، ولما أخذ الله بيده .. وقع الجناد في ورطة .. وإذا خرج منها سيقت الجنود في ورطة ثالثة .. فقد خرجوا من الصف ، وصحروا .. وهذا مخالف للنظام ..
الجناد : في ضحكة تكاد تكون جنونية : وهل النظام يملك الله يلن أملاكه ..
الحكوم عليه (ناظر للضابط الشاب) : انظر كيف فقد الرجل أعضابه **(الى الضابط الكهل)** الذي يسهون الأمر اننى عندما اسحب من هنا .. لن يصرف أحد شيئا مما حدث ..
الضابط الكهل (متزعجا) : تسحب .. كيف تسحب ..؟
الحكوم عليه : آمنى عندما .. عندما .. عندما ..
الضابط الكهل (متضايقا) : عندما .. عندما .. اتفق ..
الحكوم عليه : عندما أموت ..
الضابط الكهل : كأنما فهم شيئا غاب عن ذهنه : أه ..
للضابط الشاب : أملاك الحكم .. (الى الجنود) انتباه ، الجنود يعودون الى الصف في غير إلتراث ، ويستمع احترام ، والابتعاد في أيدي بعضهم ، وعلى اكتاف البعض الآخر ..

الضابط الشاب ينظر الى الحكوم عليه ، وكأنما أراح عن صدره شيئا وفرغ من مهمة ثقيلة (

الضابط الكهل : هل هناك ما تعنيه ؟ .. أى طلب ..
الحكوم عليه : ليست فاصلا ..
الضابط الكهل : ما الذي تريد أن تفهمه ..
الحكوم عليه : الحكم ؟
الضابط الكهل : الحكم مفهوم .. أنت حررت .. وحكم عليك في المجلس العسكري المطى ..
الحكوم عليه : كل هذا مفهوم ..
الضابط الكهل : أين ما هو غير المفهوم ؟ ..
الحكوم عليه : من أجل المفهوم .. أن هذا الحكم معناه أنه يقتضى هذا الحكم **الضابط الكهل :** هذا الحكم ..
الضابط الشاب (متفلا) : ومفوما بورقة الحكم بيده : هذا الحكم .. هذا الحكم الذي يبنى ..

الحكوم عليه : فلا من الصبر .. يقتضى هذا الحكم ، لا يمكن أن يتفلا على حكم الموت ..
الضابط الكهل والضابط الشاب (متزعجين معا) : كيف ؟
الحكوم عليه (في هدوء) : استبدال الأشغال بالأعدام معناه .. أنتى محكوم على بالأشغال لا بالأعدام .. البلاء تدخل على المروءة ..

الضابط الكهل (غير فهم) : بلاء .. أى ياء يا حضرة ؟
الحكوم عليه : البلاء استبدال المجلس الأشغال بالأعدام .. معناه أن الأعدام مدلل عنه .. مفهوم ؟
الضابط الكهل (والسا في ورطة) : أبدا .. هل أنت فاهم يا حضرة اللازم ؟

الضابط الشاب (مستغرقا في القراءة ورائعا رأسه بيده) : استبدل حكم الأشغال بالأعدام .. يقرأ في صوت خافت ويزجر رأسه) استبدل الأعدام .. تدخل (يخرج فيلا) مضبوط .. (يرفع رأسه وينظر الى الضابط الكهل) صحيح .. له حق ..

(الجناد ينظر الى الورقة من فوق كتف الضابط الشاب ناظرا للحكوم عليه ، ناسيا نفسه ، والجنود يعودون الى سابق فوضاهم .. الضابط الكهل والضابط الشاب يقتربان وينظر أولهما الى الثاني في حيرة شديدة ، ويزجر الضابط الشاب رأسه ثم يقول بصوت خافت (

الحكوم عليه : من جنى .. لا اعتراض لي مطلقا على تشييد الحكم .. ولكن صبريكم ستكون عظيمة .. تقتفلون انشانا بلا حكم .. بل شد متطرق الحكم ..

الضابط الشاب (موجها الحديث الى الحكوم عليه) : هل أب ضاحك بن صمبا ..

الحكوم عليه (متفاهرا بعدم السمع) : ماذا ؟
الضابط الشاب (في قرب ظاهر) : أنت ضاحك بن صمب ؟
الحكوم عليه (بعد تأمل قليل) : لا يتم .. لا يتم ..
الضابط الشاب (ينس دم الحيلة والغرف) : ما هو الذي لا يتم ؟ .. هل أنك ضاحك ؟ ..
الحكوم عليه (ضاحكا) : كنت أمتنى أن يكون ضاحكا .. أنا فاك بن صتر .. لكن لا يتم .. مجرد وداة في الخلد ..
الضابط الشاب (يذيق في الحكم) : صحيح .. صحيح ..
فاك بن صتر .. فاك بن صتر .. ما هذه الاسماء الغريبة ؟؟

الحكوم عليه : متشاب .. على كل حال أهلى لم يكونوا يتناولون لي أن أفك هذا الموقف .. وأن أسبب لكم كل هذا النصب ..

الضابط الكهل : كنى .. كنى .. فاك بن صمبتر .. (الى الضابط الشاب) أنه هو .. فاك .. ضاحك .. صقر .. صمب .. كله يمشى ..

الحكوم عليه : لك حق .. لا فرق الآن بين ضاحك أو مكشتر .. ولا بين صمب ، وصقر .. المهم .. أنتى أنا .. هذا الجسم الخنى .. الحار .. سيكلف عمله .. مسجبرد لم يدفن .. هذا ..

الضابط الكهل : ألا تستطيع السكوت لحظة ؟
الحكوم عليه : لا تظلمني يا حضرة القائد .. أنا لم اكلم إلا ودا على سؤال منك .. ذنبى لئنى احترم كلامكم .. ذنبى لئنى لا أفك من مسامدكم .. أنرى ثمة ..

الضابط الكهل (شائرا بالخبيل) : لك حق .. (في تردد) لا تراخى .. (ثم في صوت ينم عن عطف ، يبدو أنه نما شيئا فشيئا) ما الذى فعلته ؟ .. أنت مدعش .. لماذا حكوا عليك ..

الحكوم عليه : مستغرف الآن .. (مشيرا بيده الى الضابط الشاب والحكم الذى في يده)

الضابط الكهل (ينس دم حيلة الضابط الشاب) : اقرأ .. اقرأ يا سيدى ..

المشهد الثاني

(يسمع من بعيد صوت جياذ تسيل ، ووقع حوافرها على الأرض ، ويقترب الصوت ، ثم يدخل فارس يسير عليه الاجهاد والتعب ويدخل الى المرح من الجانب الأيمن لم يتوقف لحظة ، ويبدو بينه في المكان ، ثم يتدفع الى الحكم عليه)

الفارس : هل مت ؟

الحكم عليه : من زمان (يضحك)

الفارس : الحمد لله ..

الحكم عليه : الحمد لله .. لاني مت من زمان .

الفارس : كف عن هذرك .. الحمد لله .. لاني رايتك حيا .. لقد انتصرتنا .. نحن بطرق هذا المكان . (متجها الى الضابط الكهل والضابط الشاب) لقد حرمت الحكومة .. لقد نتجت الثورة .. هذه النقطة وقعت في أيدينا .. وهي مطروقة الآن .. ستاتي قراتنا .. ها .. يصد حي .. قوات الثورة ..

الضابط الكهل : في عدم ميالة : حلت المشكلة .

الفارس : (وقد صدمه برود اقتلاد الكهل) : أي مشكلة آء .. بالطبع حلت مشكلة الشعب .. لقد سقط الطاعة .. لقد دسهم بالإفدام .. سحاحم المجرمين .. الذين استبدوا بالقرام والفساد .. سنبذل العدل .. سنبسط .. الضابط الكهل : جميل .. جميل .. ولم يعد داميا ..

الفارس : لرحود أمثالك .

الضابط الكهل : المهم .. لم يعد داميا لان المهم استبدل واسدلت ..

الفارس : من حسب آء .. أنت ضابط .. عليك أن تضبط نفسك ..

الضابط الكهل : تمام .. تمام .. استبدل بالإفدام .. انتهت سانا .. الحمد لله ..

الفارس (ناظرا الى الحكم عليه) : ما هي المسألة آء ..

الحكم عليه (في نفس هدوته وعدم ميالة) : المسألة مسألة نحوه ..

الفارس (ضاحكا) نحوه .. وقوات الثورة لرحف .. (عفيرا لهجته ، وموجها الحديث الى الحكم عليه) وأنت مشد اللطعة .. قائد هذه النقطة ورئيس الحكمة العليا هنا .. عليك أن تظهر النقطة من الخبرة ، وأمران الظالين .. وأول من تحاكمهم هذا الضابط .. هذا الشاب ..

الحكم عليه (ناظرا الى الكهل وهو يضحك) : لقد حاكمك يا سيدي القائد .. وحكمت عليك .

الضابط الكهل : يماذا .. بالإفدام آء ..

الحكم عليه : الإفدام لا وجود لها في القاموس ..

الضابط الكهل : صحيح آء ..

الحكم عليه : بناء عليه ، فقد حكمت عليك الحكمة بالنحر .. الضابط الكهل : بالنحر .. كله ..

(الحكم عليه ضاحكا والجنود يتقهقون ، في حين يستمر الضابط الشاب في قراءة الحكم ويهمس)

الضابط الشاب : استبدل الشيء بالشيء .. تدخل الياء ..

الحكم عليه : بالنحر كله ..

الضابط الكهل : لا .. لا .. لا .. هذا ظم .. أنا لم اعمل شبيها استحق عليه كل هذا العتاب ..

(الجنود يضحكون ، والجلاد يلك وناق الحكم عليه وسدلت الستار)

الضابط الكهل (مهموما) : كلام .. كلام مقبول .. الجبلاد (ضاحكا ، ضاربا ظهر الحكم عليه) : من أي داعيه جئت آء ..

الضابط الشاب : طيما .. معلوم لنا جميعا أن المجلس العسكري المالي لا يحكم الآن إلا بالإفدام .. ليس لدينا ليمانات .. ولا حراس .. ولا سلاسل ..

الحكم عليه : هذا أسهل .. أولر كثيرا كما قلت .. ولكن .. هل عندكم مقابر آء ..

الجلاد (ضاحكا) : مذائق .. وجبات .. هات .. ولا تشغل بالك ..

الحكم عليه (كأنما يفكر في شيء آخر) : لانا نحبون كلمه الإفدام .. كلمة الإفدام ليس لها المعنى الذي نريدونه .. الحكم بالولت لا بالإفدام .. المقدم هو ..

الضابط الكهل : وهل نحن خرجنا من الورطة الأولى آء .. يقتنها واحدة .. لكن قل لي من أين آيت بهذا كله آء ..

الحكم عليه : لقد علمت النصر ..

الضابط الكهل (مرتبكا) : السبي ..

الحكم عليه (مسيطرا الأمر) : اللغة ..

الضابط الكهل : ومن هذا كله في اللغة آء .. وما الحل آء ..

الحكم عليه : الحل أن نمرورني .. بواحدة من هذه اللباق .. واحدة فقط .. ليس ضروريا كل هذا العدد .. فرصاة من بتدلية ذبيحة .. تكفي وأؤكد لكم .. ولن يسمع أحد شيئا من هذا الخلط .. وأعلى لا يعرفون البحر .. (متريدا) متلك .. ولا أظن أن روعي يصد أن أوارى

الشراب ستيقي مشغولة بمسألة تصحيح الحكم .. مشيد بلا شك في العالم الآخر أمورا أهم تشغلها .

الجلاد (متبهجا بهذا الأسلوب) : هل رأيت الصالح الآخر من قبل آء ..

(يضح الجنود بالضحك)

الحكم عليه (ببساطة) : طيما .. لا .. ولذلك كأنما ماضيو نفسي على أبواب رحلة .. رحلة ممتعة .. لأبد أن يكون هناك شيء يديع ..

الجلاد (مشغولا وهو يهرش رأسه) يديع .. كيف ؟

الحكم عليه : شيء يختلف من هذه الدنيا .. هذا كلام يتغشه العقل .. والا فما معنى الدنيا والآخرة ..

الجلاد (ضاحكا في عدم فهم) : أنت ذاهب الى جهنم ..

الحكم عليه (في غير غضب) : لماذا آء ..

(الجنود يتجمعون حول الحكم عليه والجلاد ويستمعون اليهما في سذاجة وانسياق وسرور .)

الجلاد : لآك مجرم .. وحكموا داك

الحكم عليه : كأنما يتناقش مسألة لا لهمة هو) : لقد حكما على لآي كنت أقول نفس الكلام الذي كنت تقول مشد دناقي ..

الجلاد (متزجعا) : نفس الكلام .. ماذا نسي آء .. تود أن تسب لي في مصيبة ..

الحكم عليه (ناظرا الى الوثاق في يديه دون أن يتكلم) : من يسبنا الآن .. نحن هنا اسيران ..

(الجنود يعاولون فك وثاقه - والجلاد يمنهم فيدهونه في صدره فيكاد يقع ، فيقول ضحكهم .. فيلتفت الضابط الكهل والضابط الشاب اليهم)

جندي رابع : حل .. وناله .. دمه .. أليس في ظيك رحمة ؟

جندي ثالث : ماذا فعل لك آء .. أنت لم تلق ظم لآكل مشد أيام .. ومع ذلك تريد أن تقتله ..

الجندي الثاني : يا جماعة .. بالراحة .. والا رحنا في دامية .. جندي خامس : في دامية .. في دامية .. ضربوا الأمور على مية ..

(يضحون بالفسحك)

نقدم مسرحية

بيت برناردا ألبا

الدكتور انور لوقا

بقلم :

ما تصرف أولئك الزائرات . انها في قرارة نفسها
تحتقرهن وتبعضهن .

يخطر على ألبا لكي يلطخ بيته بالعرق
القادر للنبت من خرقهن ، وبالسب الذي يجري
على المستن .

وتوسع الباب وراءهن ، وكأنه باب سجن قد
أغلق على من فيه . فالعدد يمتد لعاني سنوات
في هذا البيت العريق ! ولكن أين « أنجوستياس » ،
كبرى البنات (٢٩ سنة) ؟ لقد تسلمت ناحية
الفناء حيث توافد رجال القرية لتقديم عزائهم !
فلطمها أمها لأنها حاولت النظر الى رجل في يوم
جنازة من ينبغي أن تمتسره أباه ، فهي ابنة
« برناردا » من زوج سابق توفي من عهد طويل .
وعينا ننصح « لابونشيا » سيدتها - في خليط من
الحكمة والخبث - بأن تدع لبناتها شيئا من الحرية ،
وأن تهتم بتزويجهن ، ولو استمدى الأمر أن تنزح
بهن عن هذه القرية التي لا ترى في أهلها أحدا جديرا
بشرف مصاهرتها . ومن حديث « مارتيريو » (٢٤
سنة) الى أختها « أميليا » (٢٧ سنة) ، نفهم
انها لا تدغم كشيقةتها لعيش العوانس . ان
« مارتيريو » متعطشة الى الحب ، تشقى بالحرمان
بعد أن صلت أمها خطيبا فقيرا طلب يدها .

نحى يوم قائل من أيام الصيف ، في قرية
أندلسية - تسفر الستار عن غسوفة داخل بيت
« برناردا ألبا » . لم يبق في الدار من أفراد الأسرة
سوى أم برناردا ، وهي عجوز مجنونة ، حبيبة
غرفة أخرى ، يلفنا صوته أحيانا إذ تنادي اننها
الغائبة . . وأمامنا خدام بائسة تنظف الأرض .
تحت إشراف « لابونشيا » ، ربيبة البيت وخادمة
برناردا الأمانة منذ ثلاثين سنة . أما برناردا
وبناتها الخمس ، فقد خرجن للصلاة على فقيدهن ،
رب الأسرة « أنطونيو ماريينا فديس » . ورغم
رنات اجراس الحداد التي تدوى في سكون القرية ،
ورغبة الموت المخيمة على هذه الغرفة التي صفت
فيها الكراسي لاستقبال المعزين عما قيسل ، يدور
حديث ساخر بين « لابونشيا » والخدام ، حديث
ملؤه السخط على استبداد « برناردا » وقسوتها ،
والشعانة لموت زوجها المتكرر المنافق . أوليس
الموت - الذي يسوي في تراب الأرض بين الجميع -
هو خير نائل للفقراء من ظلم الأغنياء ؟ ولكن الفقر
يفسد النفوس كما يفسدها الثراء ، وها هي ذى
الخدام الجائعة تطرد - بلا رحمة - متسولة
مسيكة . غير انها لا تلبث أن تتباكى وتظهر أشد
الحزن ، عندما تدخل النساء المعزيت . فتنهرها
« برناردا » ، كما تنهى بناتها عن التحيب . وسرعان

— لماذا لا تدعيني وشأني ؟ وسواء نمت أم أرقمت
فهذا لا يدعوك الى حشر نفسك في أموري الخاصة .
أنا حرة في جسدي أصنع به ما أشاء .

ولا تفلح « لا يونشيا » — اذ تختلى بها — في
تحذيرها من تهورها واندفاعها نحو « يبي » .
ولكن أوان التحذير قد فات ، ولم تعد « أدبلا » إلا
عاطفة مشبوبة ، تشعر بقوة سعيها وتتحدى
الجميع . ويمر بجوار البيت موكب الرجال الذين
يعملون في الحقول ، وقد خرجوا للحصاد ، وهم
يرددون أنشودة جذابة ، تمثل لهؤلاء البنسات
الحبيسات غاية ما يتغن اليه من الحسرة والمرح
والاكتمال . وتؤجج « لا يونشيا » لهفتها بأحاديثها
اللاذعة من سيرة أولئك الرجال مع النساء . وفجأة
تدخل « أنجوستياس » هالجة الغضب ، تريد أن
تعلم من التي سرت صورة خطيبتها ؟ وتشابك
الأخوات في مشاجرة حامية ، سرعان ما تقمعها
« برناردا » وتامر « لا يونشيا » بتفتيش غرف
البنات جميعا . وإذا بالصورة مخبأة في فراش
« مارتيريو » ، لا « أدبلا » التي اتجهت اليها
الظنون ! ولا تقبل الأم المستمكة بأهداب الفضيلة
أن تصدق ما ترويه « لا يونشيا » من شائعات سرت
في القرية مثال من شرف البيت . على كل حال ،
سوف تقيّد « برناردا » حراستها . وتعلو في
الخارج شجرة طارئة . ولكنها فجة لا تمحو

منظر من المسرحية



ويضايف من تقمتها جور الطبيعة التي خلقتها
دميمة واتمعت عليها بظفر أحذب . أما « ماجدالينا »
(٢٠ سنة) فطيبة القلب ، مسالمة ، صريحة ،
نفضت عن نفسها كل أمل في الزواج ، وقمعت
بمساعدة أخواتها في اشغال الأبرة التي تتقنها .
أنها أرق هؤلاء النسوة شعورا ، ويبدو أنها تمطف
بوجه خاص على صفري أخواتها « أدبلا » (٢٠
سنة) . وتذيع « ماجدالينا » النبا الخفير الذي
وقفت عليه ، وهو أن أجمل فتيان الأقليم كله ،
« يبي الروماتو » (٢٥ سنة) ، قد تقدم لخطبة
« أنجوستياس » ، لا شيء إلا طمعا في ثروتها التي
ورثتها من أبيها . وتظهر « أدبلا » مختالة في ثوبها
الجديد الأخضر ، الذي يمز عليها — رغم وجوب
ارتداء السواد — ألا تمتنع به ، ولم تجسد إلا
الدجاجات في فناء الدار لتعرضه عليها . ويقع النبا
وقع الساقطة على هذه الفتاة التي يتردد في
صدرها الغض دعاء الربيع ، وتضيق بظلام سجنها
فتصيح :

— لا .. لن أعود .. لن أظل حبيسة في هذا
البيت . لست أريد أن يذل جسدي هنا كما ذلت
أجسادكن . لست أريد أن تفقد بشرتي بياضها
في ظلام هذه الغرف .. أنا أريد الخروج .
وينطلق نفس الاحتجاج بلغة أخرى ، لغة الجدة
المجنونة التي أغلقت من غرفتها ، وقد زيت رأسها
بالزهور ، لأنها تريد أن تتزوج « من قتي جميل
يأتي من ساحل البحر » ..

وترتفع ستارة الفصل الثاني من بنات « برناردا »
— مأعدا « أدبلا » — وقد جلسن يشتغلن بالخيالة ،
ويرمين « أنجوستياس » — وهي الآن خطيبة
« يبي الروماني » رسميا — بعبارات تنم عن الفرة
والحقن . وتبدي « لا يونشيا » الثرثرة قلقها على
« أدبلا » التي أصبحت كالريضة ، ودهشتها من
سماع صوت « يبي » في الليل وهو يتصمد عن
الشارع على بفتنه لا في الساعة الواحدة عند انتهاء
مناجاته لأنجوستياس من خلال النافذة ، بل في
الساعة الرابعة وتؤكد « مارتيريو » قول « لا يونشيا »
مما يثير شكوك الخطيبة وفضول الأخريات .
وتدخل « أدبلا » متعبة ، هالمة النظرات ،
فتستجوبها « مارتيريو » المكرة :

— ألم تنامي جيدا في الليلة الماضية ؟
فتنفجر ثورة « أدبلا » ، وتدافع عن نفسها دفاعا
محموما يثبت الشبهة بدلا من أن ينفيها :



تنتزع « أدبلا » العصا من يدها وتكرهها الى نصفين ، هاتفة بسقوط الطغيان :

— هذا ما أفعله بصما الطاغية .. ثم بعد لاحد سلطان على الآ « يبيى » .. أنا وحيدى أمراته . فاعلمى ذلك وأذهبى الى الحظيرة فأسأله اذا شئت . انه سيحكم هذا البيت . وها هو ذا هناك يتخفى كأنه أسير .

وتلتحم « برناردا » بنديقتها ، وتطلق في الظلام طلقة ، يترجم « مارتيريو » انها أصابت « يبيى » ، مع انه قد استطاع الهرب على بقلته . واذ تظن « أدبلا » ان رجلها قد مات ، تلوذ بغرفة وتحكم اغلاق الباب . ثم تسمع صسوت جسم يرتطم بالأرض : لقد شنتقت نفسها ! ولكن « برناردا » تأبى ان تعترف بهزيمتها هذه المنكرة ، وتنتهى بنائها عن ذكر الفضيحة ، وتعلن ان « ابنة برناردا البيا الصفرى قد ماتت علدا » .

تلك هي أحداث مسرحية « بيت برناردا البيا » للشاعر الإسباني المعاصر « فيديريكو جارسيا لوركا » كما قدمها لنا المسرح القومى بالقاهرة . وهى أحداث قليلة ، غير معقدة . وليست مقصودة للانداء ، بل لدلائلها التى تتجاوز الوقائع ، وتتجاوب اصداؤها في نفوس النظارة حتى بعد انسداد الستارة على المشهد الآخر .

ولعل أول ما يستوقفنا في هذه المسرحية الغدة — وهو ما تستغله اعلانات « المسرح القومى » عنها — هو ان « جميع أدوارها من المنصر النسائى » .

ما ارتسم في ثنابا الحوار الذى سمعناه من شسؤم العواقب ، بل تتكهن بها ، وتشير اشارة رهيبة الى الكارثة المقبلة فهؤلاء اهل القرية على وشك ان يفتكوا بفئة عازبة « آتت يولد لا يعرف أحد من هو أبوه » فقتلته وحاولت ان تدفنه . وإزاء هسله الراقصة تحمس « برناردا » و « مارتيريو » مطالبتين بقتل الفاجرة ، بينما تنفور « أدبلا » وتصرخ وهى ممسكة ببطنها : « لا ، لا ، لا » .

وتجرى أحداث الفصل الثالث في الغناء الداخلى للدار ، وقد هبط الليل . بعد العشاء ، تنصرف « برونشيا » ، وهى سيدة عجوز من صديقات « برناردا » أقبلت لتهنئة المسائلة بقرب زفاف « أنجوستياس » . ويتكرر سهيل « حصان النجاج » الذى يشق سكن الليل ويكاد يدك جدران الحظيرة ، كأنه يتمجمل ان يطلقوه على الافراس الجديدة . فان « برناردا » ترمى الماشية وتحسن الاتجار فيها . وتهم « أدبلا » بالخروج حتى بوابة الدار ، لتستنشق شيئا من نسيم الليل البارد ، فلا تفارقها غريبتها « مارتيريو » ، وتنضم اليهما « أمبليا » . وبينما تعالب « ماجدالينا » النوم على مقعدها ، تفضى « أنجوستياس » لامها بخوفها من ان يتحول « يبيى » عنها ، فقد بات شارد البال وهى تتخاطب من بين قضبان نافذتها . أما الليلة فهو لى يلقى ، لأنه سافر مع امه الى المدينة المجاورة . ولذلك تقور « برناردا » الا تسهر للمراقبة ، وتأمى بناتها جميعا بالتبكير الى النوم . وتظن انها قد انتصرت ، وأن النظام قد استتب . على ان الكلاب لا تلبث ان تلبث . فهل اجتاز البوابة أحد ؟ وها هى ذى « أدبلا » في قميص نومها الأبيض ، تنسل من غرفتها وتعبى الفئساء الداخلى امانا . وتتعبها « مارتيريو » ولكنها لا تلحق بها : لان الجدة المجنونة تعترض طريقها لحظات ، وقد احتضنت حملا راحت تخاطبه خطاب ام لوليدها ، وتحاول الفرار به من هذا البيت الى ساحل البحر . وأخيرا تواجه « مارتيريو » أختها التى تعود من الحظيرة مهذلة الشعر ، بعد ان تمرغت في التبن مع عشيقها ، فتفص الشقية المحرومة بشجى الغيرة ، وينهش الكمد قلبها . وتسمع صفيرا خافتا من ناحية الحظيرة ، تهرع « أدبلا » لتلييته ، الا أن أختها الحاقدة تمنعها . وتشتبك الفتاتان في صراع عنيف ، تستيقظ على اثره « برناردا » . ولا تكاد الام الفاضية تتبين الامر حتى تهوى بالعصا على ابتنتها الصفرى . وفي الحال

يكل ما تستحقه من أنصت وعناية . وعلى الرغم من بساطة هذه المسرحية ، فقد نخطئ في فهمها إذا أسرعنا بتأويلها تأويلا اجتماعيا . ولا شك في أنها تحوى دعوة الى تحرير المرأة وسفورها ، واحتجاجا على ظلم الأتقياء للفقراء ، واستنكارا لتفاني الاجتماعى . ولكن هذه المعانى الخاصة ، الفرعية ، لا تفرض نفسها على المؤلف فرضا ، وإنما تنلمج في المعنى الكبير الذى يستفرقه ، وهو معنى شامل يريد أن يكون ميتافيزيقيا ، إذ يتناول مصر الإنسان في معركة الحياة والموت التى خلق بطبيعته لكي يخوضها . أن مسرح « لوركا » ليس متبرا للإصلاح والخطابة . ويجب ألا نخلط بين اتجاهه الشعري وبين اتجاه « أبسن » مثلا أو « بريشت » وما أسير هذا الخلط مع ذلك ، لأن « لوركا » شاعر من ناحية وواقى شعبى من ناحية أخرى .

ولا أدل على واقعيته من أنه نقل لنا هنا مأساة امرأة حقيقية وبناها ، كانت من جيران أسرته في قرية « فالديروبيو » Valderribia قرب غرناطة ، ولم يغير إلا اسم المرأة الأول من « فراسكيثا ألبا » الى « برناردا ألبا » . ونحن نحس أن شخصياته أمانا مخلوقة من لحم ودم وأصابع ، لا من خيالات مجردة ، وإنما نهش مع أولئك النسوة في قرية إسبانية معينة . ولكننا لن نعرف لهذه القرية اسما أو مكانا على خريطة إسبانيا ، كما لن نعرف على وجه التحديد تاريخ وقوع الحوادث . ذلك أنها واقعية مصفاة من شوائب الأراضى ، لا تجعل ههنا الأوحاد وصف التفصيلات والظواهر ، ولا تقف عند قشرة الحياة الخارجية . و « لوركا » لا يكف عن حديث الجسد والأرض والموت ، لأنه يؤمن بالجسد

ولكن ليس اقتصار « بيت برناردا ألبا » بفصولها الثلاثة على مجموعة من الإنثى ضربا من المهارة الفنية في التأليف فحسب . كما يتبادر الى الأذهان — وإنما هو تعبير من معنى موضوعى عميق . فالقراءة في رأى « لوركا » هي الشخصية الدرامية النموذجية ، لأنها بما أتت عليه من قوى الغريزة والاستعداد لانجاب الولد تمثل رغبة الإنسان الفطرية في التكاثر ، والنمو ، ومواصلة الحياة ، فكانها إذن جوهر الحياة ، غير أن طاقتها الجسدية الجبارة تصطدم في انطلاقها بمصالح المجتمع ، ونواحي القانون ، وحدود التقاليد والنظم . لقد لاحظ « لوركا » في بيئته المحافظة أن اندفاع الشهوة ، وفتنة اللذة ، وجموح الغريزة ، يقابلها تكتل الأنظمة التى تثبت بشكلاها الثابت ، وتلوى بالجمود ، والحواجز ، وتفتق من الموت . والصراع الدائر بين هذين التقيضين — الحياة والموت أو الحب والحرمان — هو الذى يصوره لنا « لوركا » في معظم مسرحياته .

ولا شك في أن « لوركا » قد بلغ قمة التعبير من هذا الصراع في « بيت برناردا ألبا » ، فهي آخر مؤلفاته ، أنشأها في ختام سلسلة من إدواوين الشعر والمسرحيات ، أى بعد أن نضج وجدانه وفكره وأتقن تصريف وسائله الفنية . ويؤيد من روعة هذه المسرحية أن مؤلفها الشاب قد خلقها لنا مخطوطة ، وفرغ من كتابتها قبل مصرعه سنة ١٩٣٦ بضممة أسابيع . أنها بمثابة وصيته التى تتضمن أقصى ما وصل اليه من نتائج في تجربة الحياة والأدب .

ومن هنا كان علينا أن نتلقى هذه الرسالة الجليلة التى يوجهها إلينا الأديب الراحل من وراء القبر

شاهد آخر من المسرحية



والأرض والموت ؛ ويحاول أن يستعير بهما من إيمانه السابق بالروح . لذا نخطئ أيضا إذا سمعنا إلى تفسير مسرح هذا الشاعر بتطبيق نظريات « فرويد » عليه - وإن كان الجنس فيه يحصل مكانا عظيما . ويستطيع من يتأمل الرموز التي يستخدمها « لوركا » أن يلمس اختلافها عن رموز « فرويد » في التحليل النفسي .

بالشعر اذن ينبغي أن نبدأ مع « لوركا » . ولقد فطن الشاعر إلى ما يسرى في صميم مسرحيته . إنها النار اللافحة ، نار القبط في جو البيت والقربة والحقول ، ونار الحرمان التي تحرق قلوب هؤلاء العوانس الحبيسات . ويرناردا نفسها - وإن كانت امرأة زوجين مضيا - تنشفي الآن بتعذيب كل من حولها ، أطفالا لنار لذة امتلاتها ولم تخمد بعد . ليست تستمتع سرا بالشائعات الخبيثة التي تستقيها لها « لابرونشيا » من مظان السوء ؟ وهناك نار الثورة على برناردا ، نار دفينة في أول الأمر ، لا تلبث أن يتطير شررها مع الاشراف والتلميحات والكلمات العابرة ، ثم تندلع السننات الرهيبة في النهاية . إن الجميع في دنيا « برناردا » عطشى ، الأرض والأجساد على السواء . فالقربة بيده من أي نهر ، وأهلها يشربون من ماء الأبلج . وما أحسن ظنا « ادبلا » التي هم بترك مائدة العشاء التماسا لكوب من الماء ، وترفع بعد ذلك الخنجر على فمها أو تخرج في ظلام الليل الحالك لتعطى بنفحة من نسيم ليل ! وإلى شيطان الماء - رمز الرى والاتحاد والاختصاص - تنو المجوز المجنونة ، فهي تريد في الفصل الأول أن تتزوج من « فتى جميل يأتي من ساحل البحر » ، وتهلئ في الفصل الثالث قاتلة لما تريو ؛

- اعلمى أتى سيكون لى أبناء وأبناء ، وهذا الطفل الذي تزين أبيض الشعر ، سيكون له طفل ، وسيحب هذا آخر .. ستكون مثل أمواج البحر : موجة بعد موجة .. وسنجلس جميعا وقد أبيضت شعورنا فنستحيل إلى زبد ، كذلك الذي يعلو قمم الأمواج .

هكذا يضئ الشاعر على « الواقع » القسري بابعاد الرموز . وإذا لم يتسع مقالنا لاستقصاء تلك الرموز الكثيرة التي تعمر بها المأساة ، فحسبنا أن نشير إلى ظلام الليسل الذي يجعل بسواده موت « ادبلا » ، كما تجعل لياب الحداد أولئك النسوة اللواتي قضى عليهن بالنفى المؤبد من الحياة . ولكن

ادبلا قد انتصرت يموتها ، وتخطت جدران سجنها . والحق أن دعاء الحياة القوي الغلاب هو الذي يتردد صدى في نفوسنا ، بعد شهود المسرحية ، كما تردد اثناها في آذاننا سهيل الحصان المعبلاق الذي ضاق بالحظيرة وتناق للأفراس ، ونشيد الفلاحين الذين خرجوا للحصاد ..

هذا هو شعر « لوركا » في « بيت برناردا الب » لقد حول الواقع الكدر إلى حقيقة شفاة . أنه ليس شعر الانفاظ الرئانة الجوفاء ، والغنائية اليسيرة السطحية . كلا ، ولغة المسرحية نثر - فيما عدا نشيد الحاصدين وهذيان المجنونة - بل نثر بسيط جدا لا يمتزج من لغة الناس في حوارهم المادى إلا بتجنب الحشو والاضطراب . فالمسرحية تضي إلى غابتها بلا تردد ، ويتصافر كل ما يقال فيها أو يظهر لأبراز هذه الغاية . لا شroud ولا تشتيت ولا تعثر ، وإنما بؤرة واحدة تنصب فيها الأقوال والأفعال والرموز . الجميع نساء ، يتكلمن عن نفس الموضوع ، بأصوات تتدرج من الخفيض والرخيم إلى العالى والثاقب ، من صوت العانس اللذنة إلى صوت المجوز المخولة والعاشقة المنشبة ، وكأنها أصوات جوقة متكاملة تؤدي لحنا واحدا . ومن هنا يتخذ التطور الدرامي صورة الإيقاع ، فالفصول الثلاثة تشبه الحركات الثلاث التي تؤلف مقطوعة موسيقية كلاسيكية . وقطوعتنا الموسيقية تبدأ بداية بطيئة ، وتبرق في حركتها الثانية بروق تمهد للعاصفة ، لم تبلغ العاصفة أشدها بانتحار ادبلا . ولم يحىء هذا التوتر الطرود عفوا ، وإنما هو نتيجة خبرة طويلة في ممارسة المسرح ، وجهد كبير في التأليف . وقد اعترف « لوركا » لأحد أصدقائه بأنه حذف من هذه المأساة كثيرا من الأغاني السهلة ، توحيا للبساطة والتركيب والقوة (1) .

ولسنا نغالي فيما نذهب إليه من تشبيه وحدة هذه المسرحية بوحدة المقطوعة الموسيقية . فقد كان لوركا مولعا بالموسيقى ، وكانت تشير أصحابه بوجه خاص مؤلفات « باخ » لأنها تبني ما تقدمه من انفعالات على أساس محكم من الحساب والرياضة . ولقد أثبت « لوركا » رأيه ذلك في عبارة جميلة الصياغة ، وودت في سياق رسالة كتبها سنة ١٩٢٧ لصديقه « جيبين » .

تري هل كانت هذه العبارة نصب عيني المخرج - فتوح نشاطي - عندما تخير « توكاتا وفوجا » باخ

André Belamuch: LORCA, Paris, Gallimard, (1)
1962, p. 127, note 3.

(من مقام رى صغير) افتتاحية للمسرحية ؟ لو صح
افتراضنا - وهيهات أن يصح - فهو قد يشفع
للمخرج عن استهلال مسرحية عصرية بمقطوعة من
موسيقى القرن الثامن عشر ، وأن لم يشفع عن
اختيار هذه المقطوعة بعينها لتصوير خشوع الموت ،
فهى ليست لعنا جنائزيا . والحق أن كل ما سمعناه
من الموسيقى فى مسرح الجمهورية خلال تمثيل
« بيت برناردا ألبا » كان مدعاة لحيرتنا وتسألنا :
ما هى وظيفة الموسيقى بالنسبة للنص ؟ أهى
تصويرية جادة ؟ أم هى للترويح عن الجمهور فى
فترات الاستراحة ؟ وقد يكون الترويح المقصود
برقصات من تأليف « أليزي » أو « جرانادوس »
- وهذان موسيقيان إسبانيان - فما بالك بلحن
خفيف آخر من أوبريت شهيرة « لاوفنيك » كان
مسجلا بالصدفة على نفس الاسطوانة ؟ أن فى هذه
الألحان المرحاة اعتداء صارخا على مضمون المساة
التي جلسنا نشهد فصولها . أما أغنية الحصاد -
التي نظم كلماتها من قصيدة « لوركا » صلاح جاهين
ولحنها ميد الحليم نورية - فقد كانت التجربة
الموسيقية الوحيدة الموفقة ، لأنها نبتت من المسرحية
وانشئت لها . ولكنها تجربة جريئة ، تبعة ، تبدو
كالتفربة وسط اشتات تلك الموسيقى الترفيحية
التي تسلطت على آذاننا . من الخير إذن أن نقتضى
عن كل ما عداها ، أو أن نعمم التجسرية بوصف
افتتاحيات خاصة للفصول ، مستوحاة من داخلها ،
وبنفس هذا الأسلوب الذى يتمشى مع الترجمة
العربية للنص .

إن المؤثرات الصوتية على كل حال فى حاجة الى
المراجعة ، حتى يتم تقديمها بلغة واحدة ومنطق
واحد . فلننصت فى الفصل الأول أجراس
الكنيسة لأن أجراس الكنيسة تدق فعلا فى القرية ،
كما نسمع فى الفصل الثانى أغنية الحاصدين لأنهم
يعبرون فعلا فى الشارع الجاور للبيت . أما فى الفصل
الثالث ، فبعد سهيل الحصان الجامح ، وبعد طلقة
البندقية ، وبعد ارتطام جسم أدبلا بالأرض ، اذا
بنا نسمع نشيدا من قداس جنائزى لرتاء أدبلا بلا
شك ، لا وجود له فى الواقع ، على حين لا نسمع
شيئا من فسجيج الجيران الذين تجمهروا لاستطلاع
الفضيحة ، مع أن المخرج قد وافانا بمثل هذه
الاصوات فى ختام الفصل الثانى !

وتلك هنات هينات ، من اليسر تلافيا ، لكى
تعجب الإذان بهذه الناحية من الإخراج قدر إعجاب

العيون بالناظر البسيطة الواضحة التي راحت
- بفضل قليل من التصرف ، فهى منظر واحد
أصلى - تنقلنا الى غرف هذا البيت الأسباني ،
وجدرانها البيضاء القليلة ، وأبوابه التي انضدت
هيئة الأقواس واسوار فتاته العالية ، ومن فوقها
بيوت القرية البعيدة على سفح الجبل ، وما أجملها
فى الليل وقد تناثرت الأنوار من نوافذها . وبأجدا
لو اشتد سطوع الإضاءة فى الفصلين الأول والثانى
الى حد التوهج والأحمرار تعبيرا عن تلك النار التي
يرصدها الشاعر . فى هذا الإطار الذى صممه
وتفده عبد الله العبوطى ، حرك المخرج بمهارة
مجموعة النساء يمنة وبسرة ، بحيث تبرز المعانى
المقصودة بتشكيلاتها المختلفة حسب المواقف . ولن
ينس من شاهد المسرحية لحظة دخول البطلة للمرة
الأولى ، فى نهاية رهط صامت من النساء المجلات
بالحداد ، وهى منتصبه القائمة ، حازمة المشية ،
وفى بعينها عصاها كالصولجان .

ولقد كان توزيع الأدوار موفقا فى جملة ،
ومستوى التمثيل رفيعا . اضطلعت أمينة رزق
بدور « برناردا » ، الأم الصارمة المتحكمة العنيدة ،
فصالت وحالت ، لم عرفت كيف تبدو - بلاكلف -
كسيرة مخطلة فى آخر المساة وهم قوتها الفاشمة ،
ورقم تشبها بالمظاهر الكاذبة . وقامت أحسان
شريف بدور « أنجوستياس » ، العانس الداللة ،
البطيئة الحركة ، الباهتة الصوت ، والتي تريد مع
ذلك أن تتصايب بصبح شعرها وطلاء وجهها
بالمساحيق . وأدت سلوى محمود دور « ماجدالينا »
فى صورة صادقة ، فعلى وجهها الشاحب النحيل
مسحة من رقة قلبها وزهدها وإخلاصها . وأما
شخصية « مارتيريو » الشوهاء الحقود ، فقد
تقمصتها رجاء حسين ، وبرعت فى التعبير عن
دخيلتها ، لا يظهرها الأحذب فقط - الذى ورد
ذكره فى المسرحية - بل بعينها ونظراتها المنتهبة
الموارة الى أسفل ، وبأسناتها التي تكثر منها ونصر
بها لتكتم النار المتقدة فى صدرها . أنها شر غريبة
لشقيقتها الصغرى « أدبلا » . و « أدبلا » كما
صورتها سهير البابلي فتاة قد تجاوزت فى نظرنا
ربيعها العشرين الذى عناه « لوركا » ، أفلا تستطيع
أن تنهذى أماننا كأحلامها ، وأن تظهر أقل جفانا
واتفعلا وحدة ، وأكثر نضارة وشبابا ، حتى لا نظن
أن اختها « أميليا » - نادبة السبع - تصفرها سنا
وتفوقها جمالا ؟

أن بنات « برناردا » الخمس كما شهدناهن على خشبة مسرح الجمهورية ، لسن « تجريدات شعرية وكائنات عامة تبلغ مبلغ الرمزية » كما يقول الدكتور لطفى عبد البديع فى تقديمه السريع لترجمة المسرحية المطبوعة (سلسلة « روائع المسرح العالمى » ٢٣) ، فلكل منهن شخصيتها التى تميزت بفضل فن المخرج وإجادة الممثلات .

ومن أهم أدوار المسرحية دور « لايونشيا » الذى نهضت به « ملك الجمال » وإن لم تبد عجوزاً فى سن الستين تماماً . أما العجوزان الأخريان فقد صدقت فى تمثيلهما فئاتان متمكنتان ، سر الجمهور بعودتهما إليه بعد غياب طويل ، وهما فيكتوريا كوهين وأستر شطاح .

بقى أن اهتمس فى أذن المخرج - بعد تهنته - أنه ما دام قد قرر تقديم مسرحية من أدب « لوركا » فليقدم ترجمة النص بلا تصرف ، لا سيما وهى ترجمة رصينة بقلم الدكتور محمود مكى ، وقد صدرت عن هيئة ثقافية رسمية . وماذا يجدى حذف عبارة أو تخفيف أخرى ، مع الإبقاء على مشرات وعشرات مثلها هى الخطوط الدقيقة التى نسجت منها المسرحية ؟ أن لوركا يكتب بحاسة الجسد ويسميه بالجسد ، دون أن يقصد إلى الإهانة الجنسية أو يחדش حياة أهل الجسد .

وتحية فى الختام لجميع المثلين من « المسرح القومى » الذى يتولى بشعبتيه ، ابتداء من هذا

الوسم ، تقديم المسرحيات العالية الكبرى التى جانب المسرحيات المصرية . لقد كان اختيار مأساة « بيت برناردا ألبا » اختياراً موفقاً ، فهى خير تعريف لجمهورنا بأدب « لوركا » . و « لوركا » الإندلسى قريب منا ، جغرافياً وتاريخياً واجتماعياً وعاطفياً ، بحيث لا يتصلد علينا أن نتذوق أعماله وإن نفيد من خبرته . أنه عبقرية إنسانية . ولنسمعوه وهو يقول ذات يوم من يونيو سنة ١٩٣٦ - أى قبيل مقتله - لصديقه الرسام الكاريكاتورى « باجاريا » :

« أننى إسباني مائة فى المائة ، ولا يمكننى أن أواصل الحياة خارج حدودى الجغرافية ، ولكننى أكره من هو إسباني ليكون إسبانياً لا غير . أننى أخ للجميع ، وأمقت الإنسان الذى يضفى بنفسه من أجل فكرة قومية مجردة ، لا لسبب إلا لأنه يحب وطنه وهو معصوب العينين . أن الصينى الصالح أقرب الى نفسى من الإسباني الفاسد . وأنا أنفى بإسبانيا وأحبها حتى فى نخاع عظامى ، ولكنى أولاً مواطن من مواطنى العالم وأخ للجميع . وطبعاً لا أومن بالحدود السياسية للبلاد » .

أهلاً بلوركا بيتنا ، وهو الذى قد ألجأه بقلبه البينك ، ورأى حباً ضمن مواطنى الصام أخوة له لعمري . وليكن فى طليعة من نستكشفهم ونحن الآن - كما يقول ميثاقنا الوطنى - أصحاب « فكر مفتوح لكل التجارب الإنسانية ، يأخذ منها ويعطيها ، لا يبعدها عنه بالتمصب ولا يصد نفسه عنها بالعقد » .

حديث مع
رئيس الوفد
السينمائي
الرؤسي

بقلم : احمد الحضري

قدم الى الجمهورية العربية المتحدة في نوفمبر الماضي وفد سينمائي روسي ، لحضور اسبوع الفيلم الروسي في كل من القاهرة والمنصورة والاسكندرية .. وتكون هذا الوفد من سيرجي نيكولايف رئيسا ، وهو أحد مديري الادارة العامة للسينما بوزارة الثقافة الروسية ، ومن الممثل اينا مكاروفا التي شاهدناها في دور ناديا في فيلم « الفتيات » ، والممثلة ليودميلا شجالوفا التي قامت بدور عشيق الرجل السياسي في فيلم « الهبوط الاضطراري » ولقد قابلت سيرجي نيكولايف رئيس الوفد حسب موعد سابق لاجراء هذا الحديث الخاص بـ « المجلة » ، وكان ذلك في حضور مكسيموف مدير مكتب سوف اكسبورت فيلم بالقاهرة .

وبدأت الحديث بالترحيب بالوفد السينمائي الروسي ثم قلت لنيكولايف :

نحن هنا مهتمون بتابعة اسابيع الافلام التي تنظمها الدول المختلفة وخاصة الدول التي امنت صناعة السينما منها . وهي فرصة لا تعوزي لدراسة السويات المختلفة التي تصل اليها هذه الصناعة في مختلف البلدان ، الى جانب دراسة مستوى السينما في دولة واحدة على مدى السنين من خلال اسبوع الفيلم الذي تنظمه كل سنة .. ونحن ن فكر حاليا في اصلاح حال السينما عندنا ، ويرى البعض ان افضل وسيلة لذلك هي التنايل والتشجيع بينما يرى البعض الاخر ان ذلك لن يتم الا بالتدريج الشامل لهذه الصناعة . ونحن نهتم بالاستفادة من تجارب غيرنا ، خاصة الدول التي وصلت فيها السينما الى مستوى عالٍ من الناحية الفنية والعرفية .. ولذا فاني ابدأ بان اطلب من سيادتكم تقديم فكرة لنا عن كيفية تنظيم صناعة السينما عندكم

نيكولايف : السينما عندنا مؤمنة تماما . ويوجد في كل استديو سينمائي لجنة فنية تضطلع

المخرجين ومندوبين عن باقي المهنيين ، وعندما يرغب المخرج في تنفيذ اي فيلم سينمائي فانه يتقدم الى هذه اللجنة بمشروعه ، كما قد تقترح هذه اللجنة على أحد المخرجين تنفيذ فيلم معين وعندما تستكمل هذه اللجنة في كل استديو خطتها من العام القادم ، ترسل هذه الخطط الى الادارة العامة للسينما بوزارة الثقافة في موسكو وهي الادارة التي تعمل بها ، وهي تضم متخصصين في جميع فروع صناعة السينما . ومهمة هذه الادارة تنظيم هذه الخطط بحيث لا يحدث اي تكرار في موضوعات الافلام ، أو ان تحول قصة واحدة الى فيلم في أكثر من استديو في وقت واحد وبحيث تنفسق هذه الخطط الفرعية مع التخطيط العام للانتاج المقبل كما نتخذه نحن في الادارة العامة للسينما . ونحن لا نتدخل في أكثر من هذه الحدود ، وكل تحكم من ادارتنا يعنى تقييد حرية الاستديوهات المختلفة وهذا غير موجود بشاننا . وأود ان تؤكد لقرائكم هذه النقطة بالذات ، ان كل لجنة فنية في استديو هي المسؤولة من مستوى افلامه ، ومن عدد الافلام التي ينتجها وهي أدري بميزانيته وامكانياته . وان كافي لنا ان نرى تبديه فهو رأى استشاري فقط . لا يجب كما يتم اعتماد الخطط ببدا كل استديو في تنفيذ خطته على حدة . وهنا يقوم كل مخرج باختيار الفتيين والمثليين الذين يعملون معه ، وله مطلق الحرية في الاختيار ويمكنه ان يستشير اللجنة الفنية اذا شاء

● اتنا نعلم عن تنظيم العمل السينمائي بصفة عامة ان هناك منتجا هو الذي يقوم باختيار المخرج واداري الفتيين ويشرف على جميع مراحل تنفيذ الفيلم ، ويصل نفوذه احيانا الى حد تغيير المخرج اثناء التنفيذ اذا ما اختلف معه ، كما يحدث في امريكا مثلا ، هل افهم من كلامك انه لا يوجد لديهم منتجون على الاطلاق ؟

نيكولايف : هذه المهنة غير موجودة عندنا اطلاقا . لا منتجون .. الدولة هي المسؤولة عن الانتاج من الناحية المالية ، أما من الناحية الفنية فاماخرج هو المسؤول عن الفيلم . واعمال المنتج كما تفهمها الدول الغربية تدخل ضمن اختصاصات المخرج عندنا .

● لقد قرنا في مقالة فيلم « الايام التسعة » ان الفيلم من اخراج وانتاج ميخائيل دوم .. فكيف ذلك ؟

نيكولايف : لا ، لايد ان هناك خطأ ، ميخائيل دوم هو مخرج الفيلم فقط ، ولا يوجد عندنا منتجون

● كم عدد استديوهات السينما في روسيا ؟

نيكولايف : يوجد في موسكو استديو موسلفيلم

واستديو جوركي ، وفي ليننجراد استديو لينفيلم ويوجد بعد ذلك استديو سينمائي في عاصمة كل ولاية من ولايات الاتحاد السوفيتي

مكسيموف : أي أن مجموع الاستديوهات السينمائية في كل الولايات السوفيتية هو ١٩ ، وهذه طبعاً هي الاستديوهات التي تنتج الأفلام الروائية الطويلة ، أما الاستديوهات المتخصصة في الأفلام التسجيلية وجرائد السينما والأفلام التعليمية وأفلام الأطفال والرسوم المتحركة وما إلى ذلك فيصّل عددها إلى رقم كبير ، وهي موزعة أيضاً على الولايات المختلفة

كيف يتم تمويل السينما إذن ؟
نيكولايف : لكل ولاية ميزانياتها الخاصة ، والحكومة المحلية لكل ولاية هي التي تخصص من ميزانياتها ما تراه مناسباً للإنتاج السينمائي

وماذا من التوزيع ؟
نيكولايف : يوجد في وزارة الثقافة في موسكو قسم مختص بالتوزيع ، وهو غير القسم الذي يعمل به . ويقوم هذا القسم بتنظيم توزيع الأفلام داخل روسيا . أما التوزيع في الخارج فهو من مسؤولية منظمة سوف اكسبورت فيلم ، التي تتبع وزارة التجارة الخارجية ، وأود أن أوضح أن الدخل العائد من عرض الأفلام يسلم إلى كل ولاية حسب ما يخصها بالتبسيط ، إلى حسب رواج أفلامها

كم عدد الأفلام الروائية التي تنتجها في العام ؟
نيكولايف : يقدر عدد الأفلام السينمائية التي يتم إنتاجها من أول يناير ١٩٦٢ إلى آخر ديسمبر من نفس العام بـ ١٠٤ أفلام طويلة . ويعتبر هذا العدد قريباً من معدل الإنتاج السنوي

هل أنتم مرتاحون تماماً لهذا النظام في صناعة السينما ، أم يرى البعض إدخال بعض التعديلات عليه ؟

نيكولايف : نحن مرتاحون تماماً لهذا النظام ، ونرى أنه نظام نموذجي للسبعين الآتين ، أولاً : أنه يدمج إلى استخدام السينما في صالح الفرد والمجتمع وثانياً : أنه يترك للسينمائيين حرية التفكير والاختيار والانطلاق ويشجع الإبداع ولا يحده من الخلق الفني على الإطلاق

لقد شاهدنا في أحد أسابيع الفيلم الروس السابقة فيلم « طريق الودع » عن مشكلة التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا ، وكان هذا الفيلم يراى على غير ما اعتدنا من السينما الروسية صعباً في مستواه الفني هزئياً في ميزانيته . ألم يكن من الأفضل مثلاً استديو الذي أنتج هذا الفيلم أن يغير سياسة إنتاجه بحيث يقلل من عدد الأفلام التي ينتجها سنوياً ويجمع ميزانياتها والمجهودات المبذولة فيها في عدد أقل من الأفلام ولكن على مستوى عالٍ كالتصوير الأفلام الروسية الأخرى ؟

نيكولايف : لا ، لا أرى ذلك . إن ظهور فيلم ضعيف من آن لآخر شيء متوقع . ولا يعيب التخطيط العام للإنتاج السينمائي في شيء

لقد ذكرت من مزاياء تعليم صناعة السينما أنه يشجع الإبداع ، فكيف يكون ذلك إذا كان جميع المشتغلين في هذه الصناعة موظفين يتقاضون مرتبات منتظمة ؟

نيكولايف : أن جميع الممثلين لصناعة السينما يتقاضون مرتبات فعلاً من مدير الاستديو إلى العامل الذي يقوم بأعمال النظافة . ولكن الفنانين يمنحون مكافآت عن كل فيلم يشتركون في إنتاجه إلى جانب مرتباتهم ، وهذه المكافآت تتوقف على مدى توفيقهم وإبداعهم ، وتصرف حسب نظام وضعته وزارة الثقافة الروسية إذ يعرض الفيلم عند الانتهاء منه على لجنة من الفنانين تقرر درجة الجودة الفنية العامة للفيلم في صورته الأخيرة ، وحسب هذه المربة تصرف المكافآت لجميع فنيي الفيلم .

ألم يكن من الأفضل أن تحكم هذه اللجنة على عمل كل فرد على حدة ؟ أن حكمها على الجودة الفنية العامة للفيلم يعني أن القصور المتوسطة إذا ما عمل مع مخرج ممتاز فإنه سيتلقى مكافأة مرتفعة في أغلب الأحوال

نيكولايف : أننا نعتبر المخرج مسؤولاً عن مستوى الفيلم من جميع النواحي ، وكما ذكرت من قبل أنه يقوم بنقله باختيار الفنانين الذين يعملون معه .

مكسيموف : أن المكافآت التي تصرف تشجع على الإبداع والإجادة ، وهناك نظام آخر سارى المفعول أيضاً يشجع على كثرة الإنتاج وعدم التكاثر ، وهو أن المراتب التي يتقاضاها الفنيون تصرف إليهم كاملة لمدة ستة أشهر فقط بعد الانتهاء من عمل آخر فيلم ، ثم يصرّف لهم ٧٥٪ منها لمدة ثلاثة أشهر أخرى ، ثم يصرّف لهم بعد ذلك ٥٠٪ من مرتباتهم فقط حتى ينتهوا من عملهم الجديد وهكذا .

بملا نسر الآن فئة إنتاج المخرجين الروس بصفة عامة ؟
أن جريجوري شوكراي : وهو من أشهر مخرجيكم المعاصرين لم يخرج منذ بدء حياته الفنية سوى ثلاثة أفلام فقط ، فبعد شاهدنا له فيلم « الطلقة الواحدة والاربعون » عام ١٩٥٥ لم يخرج سوى فيلمي « الشمس سوداء جندي » و « السماء الصافية »

مكسيموف : هذا صحيح ، ولكن لا تنس أن هذه الأفلام الثلاثة قد لانت نجاحاً كبيراً ونالت شهرة عالية ، وبالتالي فقد عادت على شوكراي بمكافآت عديدة تعوّضه عن استقطاع نصف مرتبه . هذا بالإضافة إلى أن شوكراي ، مثله مثل أغلب السينمائيين الروس ، يقوم

بالتدريس في معاهد السينما والقراء المحاضرات وكتابة المقالات في المجلات الفنية ، وهو يتقاضى من ذلك أجورا إضافية مجزية . ان المخرج الروسى بهذه الطريقة يجد متسعا من الوقت لدراسة الفيلم جيدا قبيل بدء التنفيذ في الاستوديو . وغالبا ما يشترك في كتابة السيناريو ان لم يتم بها وحده . لقد ألف بوريس بيدنى قصة « الفتيسات » في كتاب ، وعندما أعجب المخرج شوليوكين بهذه القصة اتصل بال مؤلف وقاما بكتابة السيناريو . كذلك نجد ان ميخائيل روم قد اشترك في كتابة سيناريو فيلم « الأيام التسعة » وهكذا . ان المخرج الروسى لا يتعجل الأمور بل يضع نصب عينيه الوصول الى المستوى الذى يشده .

③ مناسبة ذكر شوكرائى ، لقد قرأت له مقالا في عدد أكتوبر من مجلة Film and Filming يقول فيه انه قد بدأ بفيلمه « الطفلة الواحدة والأرمسون » ما يمكن ان يسمى ب « الموجة الجديدة » في السينما الروسية ، وان مخرجين آخرين من الشبان قد تبعوه في نفس الاتجاه ، من بينهم على سبيل المثال أندريه تاركوفسكى البالغ من العمر ٢٦ سنة والذي أخرج فيلم « ايتان الصغير » الذى يصادف نجاحا كبيرا حيثما عرض . وان امثال هذه الموجة الجديدة قد ارت في بعض المخرجين القدامى ، وهو يستدل على هذا بتغيير أسلوب ميخائيل روم في فيلم « الأيام التسعة » عما كان عليه قبل ذلك ، وبالإسلام الجديدة للمخرجين القدامى جراسيموف وإرايمان . ما يابكم فيما ورد في هذا المقال ؟

نيكولايف : من حيث حدوث تغيير في الفكر عموما وفي الأسلوب السينمائي خاصة فهذه حقيقة لا جدال فيها ، أما من حيث اطلاق تسمية « الموجة الجديدة » على هذا التغيير في الفكر والأسلوب فهذا غير سليم ، اذ لا توجد عندنا موجة جديدة بالمعنى المفهوم في فرنسا وانجلترا ، والمدرسة الروسية في السينما واحدة لم تتغير ولها تقاليد ثابتة ، وانما هي تتطور مع التطور الفكرى .

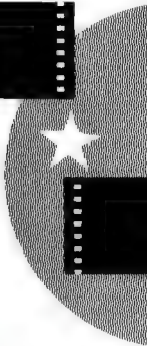
مكسيموف : لا يمكننا ان نسمى التغيير الذى حدث في السينما الروسية بالموجة الجديدة . ان اصطلاح الموجة الجديدة كما بدأ في فرنسا ، يعنى ظهور مجموعة من الشبان الجدد الذين يتحدثون المخرجين القدامى بأسلوبهم الجديد ويتنافسون معهم مدعين ان البقاء لهم وان الأسلوب القديم مصيره الى الزوال . هذا لم يحدث بتاتا في روسيا . لا يوجد تحد ولا تنافس بذلك المعنى . لقد ذكر شوكرائى نفسه كما تقول ان روم وجراسيموف وإرايمان قصد

ساروا مع الركب الجديد ، أى انه لا يوجد تحد بين القديم والجديد وانما الجميع يتطورون معا تبعا للتطور الفكرى العام . ان المخرج القديم كلاتوزوف مثلا هو الذى أخرج لنا في السنوات الأخيرة الفيلم المتطورين « البجعة الطائرة » و « رسالة لم ترسل » . وأكثر من هذا ان المخرجين القدامى هم الذين اخذوا بيد الشبان الجدد وساعدوهم على الوصول الى هدفهم . لقد سمعت شوكرائى بنفسى يذكر فضل المخرجين القدامى عليه .

● لقد ذكر شوكرائى في مقاله فلا انه لى كل تشجيع وساعدة من المخرجين القديين يوليفتش وميخائيل روم **مكسيموف :** ان فتسمية الموجة الجديدة بمعناها المعروف في فرنسا لا ينطبق على هذه الحالة عندنا . ان المخرجين القدامى مدرسون في معاهد السينما في نفس الوقت كما سبق ان ذكرت . وهم الذين يحمون المخرجين الجدد ويرشدونهم ويكونون معهم مجاميع ، كل مجموعة تضم مخرجا قديما وبعض المخرجين الجدد ، يعملون على اتصال ببعضهم البعض في تعاون وود . ان رايزمان على سبيل المثال هو الذى اكمل اللبسات النهائية لفيلم « الفتيات » وهو من اخرج الفيلم شوليوكين ، دون ان يذكر اسم رايزمان في مقدمة الفيلم . ان هذا يدل على التطور الجماعى وعلى التعاون بين القديين والجديد .

● شكرا على هذه الايضاحات ، واود اخيرا ان اسأل عما اذا كانت صناعة السينما المؤتممة عنكم تغطى تالكيفها ، ام لا ؟ وما مدى تأثير برامج التلفزيون على اقبال الناس على ارتداء دور العرض السينمائية عنكم ؟

مكسيموف : الأفلام الروائية الطويلة لا تغطى تالكيفها فحسب ، بل تبيع ايضا . ويعد هذا الى العدد الكبير من السكان عندنا بالنسبة الى المائة فيلم التى نتجها سنويا . اما الأفلام التسجيلية والتعليمية وما الى ذلك فمن البدهى انه ليس الغرض من انتاجها الكسب باى حال من الاحوال . وفيما يتعلق بالتلفزيون فاود ان اقلت نظرك الى ان التلفزيون والسينما والمسرح كلها مؤتممة عندنا ، وهناك تنظيم بين هذه المجالات الثلاثة يضمن الا تعارض مع بعضها والا تلحق احداها ضررا بالآخرى . ولم يتسبب انتشار أجهزة التلفزيون في انخفاض مدى الاقبال على دور السينما عندنا الا بنسبة ضئيلة جدا ، هذا كل ما في الأمر .



أسبوع الفيلم السوفيتي

قامت وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، بالجمهورية العربية المتحدة ، أسبوع الفيلم السوفيتي لعام ١٩٦٢ من ٥ إلى ١٦ نوفمبر ، بسينما أوبرا بالقاهرة . وشاهدنا في هذا المهرجان: سبعة أفلام درامية طويلة ، وخمسة أفلام قصيرة من أفلام المرفقة ، وهي المعروفة في الاتحاد السوفيتي بالأفلام الوثائقية.

ومن المعروف في جميع أنحاء العالم أن السينما السوفيتية لمعنى غاية كبيرة بالأفلام القصيرة ، ويؤسفني أن أقرر هنا سوء اختيار المسئولين ، وعدم توفيقهم في اختيار الأفلام القصيرة التي عرضت هذا العام .

ففي أول أيام المهرجان ، شاهدنا فلما من التاج عام ١٩٥٦ والفلم ذاته لا يحوى قيمة فنية ، سواء من ناحية التصوير أو الموسيقى أو المونتاج ، كما أنه لا يحوى قيمة فكرية أو أدبية من الناحية الموضوعية . وكان فلم « الأدبية » الذي عرض مرثين ، فلما لا يستحق العرض في مهرجان ، فهو طويـل وممل وبطيء الحركة ، وإن كانت هناك ضرورة لعرضه فلم يكن من المناسب أن يعرض في يوم الافتتاح .

ثم شاهدنا أفلام الإجنحة القوية بمثابة عيد الطيران ، والألعاب الرياضية في الاستاد الروسي ، وفلما واحدا بالرسوم المتحركة . والواقع أن مستوى هذه الأفلام في مجموعها ، أقل من مستوى الأفلام التي عرضت في مهرجان العام الماضي. ويذكر معطونا هذه الأفلام الفنية الجميلة مثل « الفترة الصغرى » و « شجرة عيد الميلاد » و « نهر الفولجا » و « بحيرة بيكال » .

منظر من فلم « الأيام التسعة »





منظر من فيلم « الفتيات »

فقد تحليل الأفلام السبع

بقلم : أحمد كامل مرسي

« نظير قيمة الفلم عندما يتم عرضه »

وتزداد قيمته عندما يُقبل الجمهور على مشاهدته ، وتزداد قيمته أكثر وأكثر ، عندما ينجب به الجمهور ، ويرتد الرا وأصحا في وجعدهاته ، ويتقوى في نفسه لتوفى الشكر والجميل

أما الأفلام الروائية الطويلة ، فلاش أكثر ، لأن الدوبلاج الأار سقط عدد غير قليل من الفنانين وهواة السينما ، قبل عرض ومشاهدة هذه الأفلام . ولقد سئلت أكثر من مرة ، كيف يحرصون أربعة أفلام ناطقة بالعربية ، ولغما ناطقا بالفرنسية ، وفلم باليه (موسيقى ورفى) ، فلا يتبقى والحال هذه إلا فلم واحد ناطق بالروسية « حيوط مفاجرة » وهو الفلم الوحيد الروسى مائة في المائة في مهرجان هذا العام ، وفيما بلى ملاحظاتي على كل من هذه الأفلام .

الأيام التسعة

هذا هو الفلم الأول في المهرجان ، وهو من إنتاج ستوديوهات موسيلم ، أسود وأبيض ، ومن إخراج علم من أفلام الإخراج السينمائي في الاتحاد السوفيتي هو العلامة ميخائيل دوم ، الذى اشترك مع دانييل خرايفوفسكى في أعداد السينياريو وقام بالتصوير الفنان جيرمان لافروفا ، كما قام بالتسجيل مجموعة من خيرة الممثلين والفنانات نذكر من بينهم : ألكس باتالوف ، تاتيانا لافروفا ، اينو كتنسى سموتكوفسكى ، ويغولاي بلونينكوف . والفلم ناطق بالعربية .

ولا شك أن هذا الفلم يعد من أصعب أفلام المهرجان وأصعبها من النواحي الفكرية أو العلمية أو الفنية على السواء ، وهو يروى لنا قصة أولئك العلماء الذين يبحثون في أسطر طواهر الطبيعة ، في علوم اللثة ، وحرصون حياتهم للخطر ، من أجل تقدم البشرية ومن أجل التنقيب على أسرار الطبيعة ، الذين يبحثون في الظهيميات والفردة ، من أجل التمييز والغراب ،

ومن أجل القضاء على كل ما هو جميل في الحياة ، وكل ما هو خير في الوجود ، فلابد من توفير قوى الخير والأمان ، التى تبحث وتقاتل في البحث ، لتتطلب على قوى الشر والهلاك .

والفلم يتكلى بعرضي تسعة أيام من حياة هذا العالم الشاب « ميتيا » ، ويروى قصة كلاحه مع العلم ، وأصراره على بلوغ القاية من التجارب التى بدعها مع استاذ « سينتسوف » ، الذى مات عن جرعه لمرضه لكدمات كبيرة من الاشتباكات اللرية . كاتل الاستاذ مع تلميذه ومساعدته الأول « ميتيا » قد وصل الى نتائج باهرة قريبته من النجاح النهائي . والفلم قصة فراق هذا العالم الشاب بزميته في العمل ، وذكورته فيما بعد « لولا » ، التى يتساعها ويعمل نشاطا ، لا من كره أو عدم اهتمام ، ولكن لأنه كرس حياته للتجارب العلمية ، التى كان يقبل عليها بهمة ونشاط ، دون أن يتنابه أى احساس بالثائرة أو التشاؤم ، بعد أن مات استاذ به بين يديه ، بل يقبل على العمل بزم وأصرار ، لاستكمال تجارب استاذ ، وهو سعيد بذلك لأنه يؤمن إجابات صادقا ، بأنه لابد أن يفسر يوما بالنجاح المنشود ، فيحقق الخير والأمان للبشرية جمعاء .

ويروى الفلم قصة هذه الفتاة « لولا » أنها في حيرة من أمرها ، فهي تحب « ميتيا » ولكنه مشغول منها بعمله وأبعاده بينما يهتم بها « أيليا » ، ويلاحظها طالبا الزواج منها ، وهو صديق الطرفين . ويبنى الإصداء الثلاثة ، ولهم الفتاة بالاعتراف ليتيا بأنها تنوى الزواج من أيليا ، لكنها تتوقف عندما تنظر الى وجه العالم الشاب ، وتبين ما يبدو عليه من الحب والصفاء ، وتلقى قوة ذكائه وإيمانه بالعمل ، وتمنح لا تستطيع أن تنطق بكلمة واحدة مما أنتوت . ويعجب الصديق أيليا ، الذى كان يمتنى نفسه بهذه الصارخسة ، ويتنظر هذا الاعتراف ، ليتقدم هو ويعلن زواجه من الفتاة . ويتبنى هذا الفلم بزواج ميتيا من لولا ، في هدوء وبساطة .

ويعد سلسلة من المحاولات والأبحاث ، والأمل في النجاح ، يقع عالمنا الشاب في حالة مؤلمة من الرضى ، فقد نصروا للاشتباكات اللرية مرة أخرى ، والأمل صيف في الشتاء هذه المرة ، ووقلت الزوجة الشاببة موفقا دائما ، جديرا بكل تقدير واحسان بالفاتة السوفيتية ، فهي على الرغم من مرارتها لدى الخطر الذى يتعرض له زوجها العالم الشاب ، لم تحاول

أن تصلف هتته ، أو تننيه عن الانتماء بعميله ، بل على العكس من ذلك فابتدأت بتشجيعه بالاشتراك مع صديق زوجها وفورث له أسباب الراحة ، ومكافحة الرضى بكل وسيلة .

وعندما تقع المفاجأة ، يلجأ العالم الشاب بنفسه الى موسكو ، ويقابل الطبيب الذى سبق أن علاج استأذنه يوتليب منه بالعلاج أن يجرى عليه التجارب التى يجرىها على الحيوانات التى أصيبت بالاضعاجات اللربية ، لكن الطبيب يعتبر بأن هذه التجارب ، لم يتم التحقق من صحتها بعد ، ولا يحق له أن يجرى على انسان علاجاً لم يتم الاقتران اليه بعد . وبعد مناقشة طويلة وعقيدة بين الطبيب المالح وبين المريض ، يستقر الراى على إجراء التجربة ، ولكن هو أول انسان يجرى فيه هذا العلاج الجديد ، لقد وهب بالإسعفة وصحته للعلم ، وهو اليوم يهب جسده وروحه للطب .

هذه خلاصة موضوع العلم ، ولكننا لا نغنى ولا نزيد ، فانظروا بعرض مشكلة علمية وعاطفية ، بأسلوب علمى دقيق ، ولا يهمل دقائق وروعة هذا العلم إلا كل عالم متخصص فى الطبيعيات والفرد .. لكن الانسان العادى يستطيع أن يفسر هذا العمل العلمى وخطورته ، ويحس أن هناك فرقا بين العلماء الشبان والشيوخ ، يفسحون بحياتهم وأرواحهم عن طب خاطر من أجل حياة الانسان وتقدمه .

ومن المشاهد الرائعة فى هذا الفيلم :

١ - مشهد المستشفى فى أول العلم ، حيث نرى العالم الكبير مع العالم الشاب ، الاستاذ وتلميذه ، بعد تعرفهم لبعض الامراض اللربية ، وكيف أن العالم الكبير لا يهنيه أمر حياته أو موه ، تفر ما يعنيه أمر إبعاده ونجاسته العلمية ، والعالم الشاب يصر على الاستمرار فى متابعة الابحاث العلمية ، واتمام ما بدأه استأذنه بين يديهم بعد أن حفر مصرعه .

٢ - لقاء الاسداف الثلاثة فى المطعم ، أهم لقاءات ويستحقون ويسفرون كثيرهم من عامة الناس ، فيلتفتون بانهم مع العلماء وعليه القوم ، حتى يجاب طلباتهم بسرعة ومناة واحتماء ، وهذه لفظة مرمية ، جذرية بالاصحاب للصدق والبراعة فى القدر الاجتماعى .

٣ - ذهاب العالم الشاب الى قرية البعيدة متسلماً أحسن بالظفر ، ولقاءه لوالده العزيز وودامه لكل ذكريات طفولته وكأمله .. وللناتفة بين الوالد والابن ، بين الجيل القديم والجيل الجديد بين الجمود والجهل وبين الحركة والعمل والامل فى المستقبل .

٤ - اللغات الرائعة فى الطريق الى المهد ، وداخل المهد بين الآلات فينبو البطل فضلاً منير الصمم بجسور الجردان المرتفعة والآلات الضخمة .. وفى هذا رمز رائع الى حالة الانسان الفرد مهما بلغت قوة ذكائه بالنسبة للعلم والابحاث العلمية .

٥ - مشهد المستشفى فى نهاية العلم ، عندما التقى العالم الشاب بغواطين الشوم الذى قبل من طب خاطر ، أن يقدم نفسه للمضى ، كمحاولة لملاجه من المرض ، وكيف أن ميتا يبت الى زوجته وإلى صديقه ، يطلب امداد ليابه لحضور الحفل الساهر ، وهو يعلم علم اليقين أن لا أمل فى الشفاء .

ولا نزاع أن هذا العلم يعتبر حققة علمية رائعة ، فهو علم علم متنازل فى فكرته ونشئته وتصويره وإخراجة .. ولكنه فوق مستوى عامة الناس ، لأنه يتطلب ثقافة خاصة وسعة اطلاع ، ومن المصير أن تتوفر هاتان الصفتان فى رواد السينما

العادين . وكان يحسن ألا يلتفت المهرجان بهذا العلم ، كما أن عميلة الدوبلاج فى هذا العلم لم توفق التوفيق المنتظر ، فلان مستوى الحوار العربى أقل بكثير من مستوى الفكسة العلمية التى يتحرق لها العلم ، من ناحية اللفظ والبناء والعجيب أن بعض الكواف كانت جيدة لا يلى بها ، من حيث الإداء واختيار أسلوب الحوار ، فى حين كانت أجزاء أخرى رديئة للغاية ، لسوء اختيار بعض الكلمات المدرجة التى لا تتناسب مع الموضوع أو الشخصية أو الموقف الدرامى ، وازدأها سودا طريقة الإلقاء والتشثيل ...

وعلى قدر توفيق الزميل سيد عيسى فى اختيار عادل المبيض ومحمود جرمى لشخصيتي ميتا وأيليا ، على قدر فشله فى اختيار شوفى بركة وسلىو محمود ، فان صوت الاول يؤدى شخصية السيد العذبة ومدى العلم لا العالم الكبير ، وصوت الثانية يؤدى شخصية المرأة اللطوب المتهاكلة لا الفتاة البريئة العائرة.

ستديوإلا

هذا هو العلم الثانى فى المهرجان ، وهو من إنتاج ستوديوهات جوركي ، بالألوان الطبيعية .. وضع موسيقاه الفنان الكبير سيرجى بروتوكوفيتش ، واشترك الكسندر رو مع روستاسلاف زخاروف فى القيام بمهمة الإعداد السينماتى والإخراج مساهماً كما قام بالتصوير الكسندر جوتستيرج ، وفلمت الفنانة العالية رئيسا ستروتنسكوفا بدور ستديوإلا ، والفنان العالى جويننادى ليدناخ بدور الابن .. وذلك بالاشتراك مع نخبة ممتازة من إخراج وإقتصاف فرقة البالية العالية بمصرح بوشوى .

إن قصة ستديوإلا من القصص الأسطورية القديمة ، التى نروها الأجيال ، جيلاً بعد جيل ، فى كافة الشعوب والبلد ، بكل اللغات واللهجات ، وهى قصة طريقة ترضى الصغار كما ترضى الكبار . من مثا لم يقرأ قصة ستديوإلا أو سمعها فى طفولته ؟

لقد صارت وفلح هذه القصة وما زالت ، مصدر حيروهاهم للاداء والفنانين فى كل أنحاء العالم ، يستلهمونها أعمالاً فنية كثيرة ناجحة .

وهذا العلم السوفيتى يقدم لنا هذه الأسطورة بطريقة جديدة ، وهى تصوير بالموسيقى والحركة (البالية) ، وبشترك فى تحقيق هذا العمل الفنى الكبير ، صولة مختارة من أبرع الفنانين فى الاتحاد السوفيتى .

ولى مقدمة هؤلاء الفنانين الموسيقار العالى « بروتوكوفيتش » ولا شك أننا نذكر له فلم « دوميوجووليت » الذى شاهدناه عند أحوام ، وستمعنا الى موسيقاه الرائعة ، ولقد أسهم بروتوكوفيتش أسهاماً مسخفاً وفعلاً ، فى نشر الوعى الموسيقى وتنميته داخل الاتحاد السوفيتى وخارجه ، وله عدة مؤلفات فنية نعتز بها المكتبة الموسيقية فى قوالب السوناتا والسيمفونية والأوبرا والباليه . ونعنى فى موسيقاه بروج التناقل والامل والقوة ، مع القدرة على التصوير وسرعة الانتقال ، وهو الذى وضع موسيقى الفلمين الكبيرين « الكسندر فيسكى » (ولد عرشى فى القارة منذ أحوام بعنوان قائد الشب) ، و « الاغانى الرهيبة » (ويتنظر عرشه هذا الموسم) ، والفلمان من إخراج فريد سينيتا العلامة الفنان « إرنشيتاين » .

ولقد اشترك فى الإعداد السينماتى والإخراج اثنان أولهما مخرج سينماتى والاخر مخرج مسرحى وهما : الكسندر رو ، الذى تخصص فى إخراج الافلام الأسطورية وبرز فيها براعة فائقة ، وما زلنا نذكر له آخر أفلامه وهو فلم الباليه « الحصان الاحيد » ، والمخرج الآخر « زخاروف » ، الذى تلقى فى تصميم رفصات الباليه من زمن بعيد ، وله عدة أعمال فنية ، يشهد له بقوة الطلق والإبداع فى هذا الميدان .

وبطلة الفلم رافعة الباليه الأولى « نيسا ستروتشكوفا » التي سبق أن شاهدناها في دور « جوليت » ، وفازت بكل نجاح وتوفيق ، وهي في هذا الفلم تتوق على نفسها في دور « سندريلا » .

تعاونت هذه الفترات الفنية تعاوناً صادقا ، على تصميم لعبة فنية جديدة ، من حيث تصميم المناظر والألوان ، وتصوير الشخصيات ، والكوسميت ذات الإبعاد المختلفة والتصبيغات للأزمار ، والتشثيل بالحركة والإيماءة والتفردة والإبداع ، لتحق كل ذلك بصورة متفوقة متنازة ، تثير الدهشة والاحجاب .

يبدأ الفلم بمشهد الغامة في بيت سندريلا ، فترها مشغولة بالأعمال المنزلية المقترة ، في حين تهتم زوجة الأب القاسية بغض النزاع بين ابنتيهما المدللتن ، وقد نشأ النزاع بينهما بسبب بعض الثياب الفاخرة ، في الوقت الذي ترمى فيه سندريلا لوبا مزفا قلرا ، ويظهر مدبرو الموسيقى والفرض لتدريج الاختين كمدللتن ، استمدانهما لعصود الحفلة الساهرة في قصر الأمير . وتظهر امرأة غريبة مجوز ، تطلب المصون والأحسان ، فتردها الأم والاختان بقسوة ، في حين تحسوها عليها سندريلا ، وتقدم لها قطعة من الخبز الجاف ، وتشكرها المرأة المعجوز وترحل .

وفي ليلة الحفلة الساهرة ، تلحظ زوجة الأب مع الابتين والوالد الصغير ، إلى قصر الأمير ، وتلقى سندريلا وحيدتها تكي سوء حالها ، فقد كانت تمني لو أنها تستطيع الذهاب إلى هذه الحفلة ..

وفجأة تظهر المعجوز القديرة ، وتكشف عن نفسها ، فلذا نجا جنينة كريمة ، فحزرت تزد الجعيل ، إلى هذه الحفلة العظيمة ، ولقد لم الحدا الزوجاني ، وبصانها السحيرة تدفعها إلى حديقة غناء ، حيث ترقى أمامها غرائس الفصول الأربعة : الربيع ، الصيف ، الخريف ، الشتاء .. ويألف السحيرة تدفعها إلى قصر الأمير في أحسن صورة وأبهى الثياب .. وتلق الأمير في هواها ، ويختصها بكل الرفاهات .. ويغنى أترج سريعا ، وتؤدي السامدة بملابها التوالية ، حفلة منتصف الليل ، فترس سندريلا بالعودة ، وتقع منها فردة الحذاء الزجاجي ، ويلاحظ الأمير ، ويبحث عن صاحبتها في كل مكان فيزور أسبانيا وتركيا ، وأخيرا ينتهي به المكاف إلى بيت سندريلا ، وتلقى زوجة الأب وكل من الاختين أن الحدا بعض احسداهن ، ويحاولن ليه دون فائدة ، ثم تظهر الحقيقة ، فلذا به لاإلام سوى قدم سندريلا ، ويتم اللقاء بين الأمير وحبيبة اللوات وتندفع الحنية الكريمة بصاحباتها السحيرة إلى حديقة غنامحيت يرقصان في فرح وبهجة ، ويتم الزواج السعيد ، وتنتسم الحياة في وجه سندريلا بعد طول العذاب ، بعد أن عاشت طولا في البؤس والفلام .

قد يعيب بعض النقاد علي هذا الفلم ، أنه ضعيف من الناحية السينمائية ، والواقع أن أسلوب إخراجة وتنفيذه ، قد تأثر إلى حد بعيد بقرنية المسرح ، ولكن التقطيع الفني وتركيب اللغات ، وقوة تصوير المكنن والمخالات ، ولؤاذا التسموير البارزة ، وحركة الكاميرا المارة ، والإحساسات الجميلة ، والموسيقى المبررة ذات الألحان المختلفة ... كل هذا أضفى على الفلم روعة وجمالا ، فتا وأبدعا ، جعلتنا ننسى إلى حسد بعيد الاعتماد بالناحية السينمائية .

الرجل الشعبان

هذا هو الفلم الثالث في المهرجان ، وهو من إنتاج ستوديو ستانينباد ، بالأولان الطبيعية ، وتناقى بالمرية بطريقة غريبة، تجمع بين التزلج التريك والسجع التكلف . وهي محاولة غير موفقة ، لم تتأق بين اللفظ التطوق وحركات الشفاة

ولقد حاول الممثلون العرب التقلب على هذه الصعوبة ، لكن دون فائدة . وكان القلق والإضطراب واضحا في أصواتهم مما أضطرب من محاولتهم العناية بالتشثيل وتصوير الشخصيات ، والغريب أن الأصوات التي قامت بالتشثيل في هذا الفلم هي نفس الأصوات التي قامت بالتشثيل في الفلم الأول تقريبا . والأدهى من هذا وذلك ، أن سلوى محمود قامت بدور البطولة في هذا الفلم كذلك ، مع أن شخصية الفتاة في هذا الفلم تختلف كل الاختلاف عن شخصية الفتاة في الفلم الأول ، كما قامت فاعلا من ذلك بإداء وتمثيل بقية الأصوات النسائية الأخرى في الفلم .

وقد يرد التزميل سيد عيسى على هذا الاعتراض ، بأن هذه الأدوار للنوبة ، فأرد عليه بدودي بأن عملية الدوبلاج في هذا الفلم كانت رديئة جدا .

إن هذا الفلم ليس جدير بالعرض في مهرجان عام ، والغرض فيه إن يقدم لعلاج فنية لتقدم صناعة السينما وتطورها في الاتحاد السوفيتي ، فمستواه الفني ضعيف ، لا يتناسب مع بقية الأفلام الأخرى ، التي عرضت في هذا المهرجان بالذات ، ويطلب على الفن أنه من إنتاج إحدى الجمهوريات الشرقية ، وهو مأخوذ من ملهعة « الشاهنامة » للفردوسي الشاعر الفارسي الكبير .

ويروي الفلم قصة مدينة أمنة ، يعيش أهلها في حبوسلام ، ولكن هناك مؤامرة يدبرها الإسماء في الفلام ، وتنجح المؤامرة وتقع المدينة في أيدي الأعداء ، ويوقع الحاكم الظالم الرجال الضابط والسنبيل داخل البلاد في الوقت الذي يتجمع الرجال والشبان الأبطال حول قائمهم الشجاع ، في مكان بعيد ، في قلب الجبل ، يمدون السلاح ، وينظمون الصفوف ، ليقود المصود القنصيص ، واسترداد بلادهم .. فعلا تقوم العسكرية وتنتصر الجيش علي الشر ، ويؤدي إلى المدينة أهلها وأبطالها ، لكن بعد أن طأت من حلة ، وطعبت من تطيب .

ويبدو أن القرضي من عمل مثل هذا الفلم ، هو الأارة الشعور الوطني وتوسيع أن النطاق من أرض الوطن واجب مقدس ، وإن على القائل تدور الدوائر .. والفلم فيقر في إنتاجه ، ضعيف في إخراجة ، عادي في تصويره ولغتيه ، وهو دون المستوى القبول في معالجة السينمائية ، لم جادت عملية الدوبلاج العربي فأكلت عليه وزادته سوءا .

الفتيات

هذا هو الفلم الرابع في المهرجان ، وهو من إنتاج موسفيلم ، أسود وأبيض ، وتناقى بالفرنسية ، وهو من إخراج يوري تشوليوكين وتصوير يعمو ليبيشيف ، والسيناريو من تأليف بورس بييني ، وقامت بالبطولة ناديا روميانتيشا بالاشتراك مع مجموعة مختارة من مثلي ومثلات المسرح والسينما في الاتحاد السوفيتي .

ولا نزاع في أن عملية الدوبلاج في هذا الفلم كانت ناجحة كل النجاح ، فالأصوات التي قامت بتسجيل الحوار الفرنسي لتأق الشخصيات الأصلية تماما ، كما إن لتأق الحوار الفرنسي لمركات الشفاة وتصوير الوجوه ، يمتاز بالدفعة ومشاكله الطيبة .

وتسجيل الصوت كان واضحا جليا ، روعي في تنفيذه تصوير مختلف الإحوا والإبعاد بدقة . فكانت النتيجة .. والواقع أنك تسي وأنت تشاهد هذا الفلم ، أن الممثلين والممثلات السوفيتية ، الذين ترهم إمامات يؤدون أدوارهم باللفقة الفرنسية وليس بالروسية فلا تبس أي غرابية أو اختلاف بين حركاتهم وتصبيرات وجوههم وبين أصواتهم الفرنسية ، وهذا



منظر من فيلم « شيطان البحر »

١ - عندما انهارت أعصاب أنفيسا ، وبكت بمرارة شبابيسا الفصح ، والناب حرلها زميلات المسكن المشترك ، يضمن هب سواها ، ويحاول يبعث الأمل في روحها المنهارة ، فالمستقبل المشرق كحل بأسلحاه الخفاء المأخوذ وقلامه .

٢ - أصدمة العنابة الأبرئة : « روسيا » ، عندما عرفت موزعغ الرهبان . « الخبيطة التي قالتها » كنت تصور أن الناس يراهنون على الخيل ، لا على حواشي البشر ، ولوروسا الآلية على أليها في أحلامها ، وقسم الملاقات بينها وبينه أمام الجميع .

٣ - اجتماع الأصدقاء حول أليها ، وهو في حيرة من أمره ، وتسلمهم في الاكتئاب لشراء هدية ثمينة ، يتسلمها للفتاة ، لأنها تفر له هذه الإساءة ، وتصفح عنه .

٤ - زيارة المنشئ العام .. التفتيقات والتنظيمات الجديدة، حيرة المشرف واضطرابه أمام شدة وصراة هذا المنشئ العجول ، الذي ما يلبث أن يتدلى ، ويفقد معه ، ويضيع صوابه ، عندما يقع بصره على القافية اللعوب « أنفيسا »

شيطان البحر

هذا هو اللام الخامس في الوجدان ، وهو من التمساج ستوديوهات لينغلم ، بالألوان الطبيعية ، وناقى بالبريئة ، اشترك ثلاثة من الكتاب الفنانين في كتابة وأعداد السيناريو : ألكسندر كسينوفوتوف ، التي كابلر ، أكيا جولبورت . كما اشترك الثمان في مهمة الإخراج : جينادي كازانسكي وفلاديمير شيبونوف . أما التصوير فقد قام به إدوارد رازوفسكي ، وقام بالتشغيل فلاديمير كوريتوف ، التمساج فيرينسكايا ، نيكولا سينوف .

تقع حوادث هذا اللام في مكان ما على شاطئ البحر .. وقصة اللام تجمع بين العلم والخيال ، بين الحب والتجسس والبطولة والقامرات .. وهي تروي قصة ذلك الدكتور التقدم

هو التوبلاج التاج ، الذي يلعب اللام ، ويزيد في انتشاره دون إساءة أو إضرار بقيمته الفنية .

وهذا اللام من نوع الفكاهة الاجتماعية ، التي تجمع بين السيمات والمبررات ، دون إساءة أو تكلف ، وقصة اللام حقيقة ضاحكة ، زاخرة بالشخصيات الثابتة ، والمعارف التي تثير الضحك ، والأوصاف الإنسانية التي تعبر الشاعر وتهز القلوب ..

وتقع حوادث القصة في منطقة نائية من مناطق الأورال ، حيث يتراكم البديد ، وتكاثف الغابات .. في مثل هذه المناطق ، لنحيا جماعات من الحطابين ، الذين يصطون بهمة ونشاط ، في قطع الأشجار وتشذيبها تمهيدا لإرسال أخشابها إلى المدن الكبيرة ، حيث المصانع التي تبعث للاستفادة منها في مختلف مطالب الحياة .

واللام يتناول حياة هذه الفئة من البشر بالدرس والتحليل ويصور عملهم ومخالفاتهم وكيف يلهون وينفون أوقات فراغهم وكيف يتنازلون طامهم ، وكيف يشتركون في مناهم ؟ .. يصور اللام كل هذا بأسلوب لبق وسيل متصل وتتسابع منطقي مشوق ، وهو رقيق طبيعي فيه دعاية ومرتبة ، يعبر عن الحب والصدقة ، والحرية والكرامة وكل هذا يرجع إلى خلق المؤلف كاتب السيناريو .

تبدأ القصة عندما تصل الفتاة توسيا إلى هذه المنطقة لتعمل طاهية ، فقد حصلت على درجة الإتيان من أحد معاهد التدبير المنزلي . وهي فتاة صغيرة السن ، صغيرة اللقمة ، ضئيلة الحجم ، فطاسة الأنف ، صيهاا تسمان يبريق الذلاء والأقر ، وهي ودود متينة في وقت واحد ، لعب العمل والعبادة والناس وتعتز بكرامتها إلى أبعد حد .

وفي بيت الغنيات ، تلتقي توسيا باريخ شخصيات جديدة ، متباعدة الطابع والفنية :

الأولى هي الأم فيرا ، وهي أكبرهن سنا ، وهي مرابطة المسكن المشترك ، وقد تركت زوجها لأنه خافها ذات يوم وهي امرأة عاقلة ، سلمية البصيرة ، مثقولة بالدرس وتطهين العلم .

والثانية هي الجميلة المدلة أنفيسا ، عاملة التيلون ، وهي فتاة مائبة لمحب ، ذات فتنة وأتولة جارفة ، يبالغ في العناية بهنماهما ، وتصفيف شعرها ، وتطهير جسمها ، ودهان وجهها بالمساحيق .. يحاذلها جميع الشباب ونظارهم ، ويختلصر الجميع بعينها ، ولكن أحدا لا يحبها حقا ، بل كلهم يريدون أن يقفوا معها أوقات سعيدة .

والثالثة فتاة متوسطة العمر ، موحدة بسيطة ، سعيدة بحياتها .

والرابعة فتاة مضطربة الانصب ، قالتا سن الزواج ، وهي مضطربة إلى رجل سعيد الشخصية ، تلتقي في الآله ، وهو يتفاني في أرفائها .

وهناك التي الأولى « أليها » وهو حطاب ممتاز ، لكنه مفروق يعتد بنفسه وقوة شخصيته ، ويسبق أليها ويغضب على توسيا ، عندما يطلبها للزواج ، ولكنها ترفض وتتحدى كبرياءه بشدة وصراحة ، وهو لا يطيق هذه الإهانة ، ويعبر على الانتقام ، ويعلن بينه وبين رفيقه أير الرهان العجيب ، أنه خلال أسبوع واحد سيحصل هذه الفتاة تقع في هواء وتلازمه وسرعان ما تنشأ علاقة حب بين الفتى والفتاة .. هي صادقة وعظيمة أما هو فيلتطمع بها في بادية الأمر ويرغب في كسب الرهان ثم ما يلبث أن يعيها فلا يطايرها ويطلب كل وسيلة ليسترضيها ويتبعها بصدق حبه بعد أن سمعت بقصة الرهان ومن للمشاهد الرائعة في اللام :

ويقع شيطان البحر في حب هذه الفتاة ، لكنه يطوى هواء في صدره ، أزاء نصح والده ، وتحذيره من الاخطار التي يتعرض لها ان لم يستمع الى نصحه .. وتسوء حالة والدها المادية ويضطر الى قبول عرض هذا الشرير ، ويسلم ابنته الوديسة غروبا الى هذا الوحش البشري ..

ولكن شيطان البحر يبحث عن الفتاة في كل مكان ، وأخيرا يثر عليها ، ويعترف لها بحبه ، وهي تبادلها حبا بحب ، لكن شيخ الزوج يقف لهما بالمرصاد .

وبعد عدة مشاهد مثيرة ، ومعاركات عنيفة ، يموت الشرير يسكن من يد والد الفتاة .. ويطلق رجال الامن بالدكتور وولده في ليهاب السجن ، بتهمة التحريض على قتل هذا الشرير .

والدكتور يفرح تماما بالفرح البحت الذي يتعرض له ولده الوحيد بحبه في هذا السجن وعزله عن الجو الذي اعتسده الحياة فيه بالقرب من البحر .. ويتعاون الدكتور مع بعض اصدقاء المخطفين في تدبير هرب ولده ، وتبلغ الخطة بنجاح لكن بعد فوات الفرصة ، فقد اصابت الفترة التي فلتسها في هذا السجن اللعين ، قدره على الحياة فوق سطح الارض .. ووجد نفسه مضطرا ليودع فتاة احلامه ، ويلفوس في جوف المحيط .

لا نزاع في ان فلم « شيطان البحر » مثال من عدة نواح فنية : السيناريو جيد وشيق ، والفكرة جديدة وطريفة ،

في السن ، الذي امتزل العالم وعاش في برجه العاجي ، يبحث ويواقب على دراساته ، ويسعى جهده لتطبيق نظرياته .. فهو يرى ان الارض صارت مهيئة بالثروات والطاقات والاحتداد ، ويجب ان في قاع البحر والحيطات فرصة جميلة ، للحياة في هدوء وسعادة وطمأنينة .

وهو يدرس فكرة خلق طبقة من الناس ، تحصل الحياة تحت سطح الماء . وكان قد أجرى تجربة مجيصة على ولده الوحيد ، فقد فرض مرفأ شديدا في طفولته ، والسر الى ان يبذل رتبته بغيانسيم حيوانات سمكية وشفي ابنه من العلة التي انتابتها ، ولكن بعد ان أصبح إنسانا برمائيا ، أي أنه يستطيع الحياة فوق ظهر الارض ولحق سطح الماء على السواء . وكان الدكتور يتصح ولده دائما بالابتعاد عن أهل الأرض ، على البعد عنهم بعد من شروهم وأخطارهم .

وهناك شاب شرير ، يمتلك سلطنة ويستغل الغرار من أهل هذه المدينة الساحلية ، للفوضى في قاع البحر ، والبحث عن الثاقل . وكان يطمح في الزواج من ابنة رئيس الاجراء ، وهو رجل فتيير مهم وسكير ، لكن الفتاة تلي بنفسها في البحر ، وتصبح نحو الشاطئ ، هاربة من ملاحقة هذا الشرير ، وتطاردنا سمكة ضخمة من نوع القرش ، توشك ان تلتك بها ، لولا ظهور هذا المخلوق المريب « شيطان البحر » الذي يهاجم السمكة بقوة ، وسرعان ما يقضي عليها ، وينقذ حياة الفتاة من الموت المحقق .. وما شيطان البحر الا ابن الدكتور العالم الذي سبق ان تعدنا منه .

منظر من فيلم « عاشت للحب »





مثال من فلم « هبوط الصقاري »

ويؤسّس أن الآر مرة أخرى أن عملية الدوبلاج في هذا الفلم لم ترقى عامة المشاهدين، حتى أنهم كانوا يملكون المسكات والتمثيلات السليقة، في أشدّ الواوالب رقة وعاطفة، والر في ذلك هو سوء اختيار الكلمة المناسبة حيناً، وسوء فهم المعنى والاحساس حيناً آخر.

هبوط الصقاري

هذا هو الفلم السابع في المهرجان، وهو من انتساج ستوديوهات لينفيلم، أسود وأبيض، من أخراج جريجوري نيكولين، ويصور ليونين ليفيتش، أما السيناريو فقد اشترك في وضعه أندري دونوف والكني ليونيتيف.

وفلم التمثيل مجموعة من خيرة الممثلين والممثلات، نذكر من بينهم: فلاديمير شستيتوكوف، أوناركوبيريلدا، ليودميلا شغلوا، .. الخ.

هذا هو الفلم الوحيد الناطق بالروسية، في أسبوع الفلم السوفيتي، وأحداث هذا الفلم وشخصياته حقيقية، مأخوذة من واقع الحياة والتاريخ، لكن القائلين على منته، ألفلوا تعديد الزمان والمكان وذكر الأسماء الحقيقية، وقدموه على أنه من وحى الخيال.

فالمطلة رقم ٧١٢ رمز للعالم، والرقم ٧١٣ من الأرقام المديدة التي يملكونها على الطائرات في الخطوط الجوية، التي تحلق كل يوم، وتنتقل من مكان إلى مكان، في جيسيسج اتحاد الكرة الأرضية، وفي مثل هذه الطائرة، التي تنطبع المسافات الخويلة، بين القارات وغول المحيطات يلتقي عادة

وساعد تصميم المناظر على خلق الجو المناسب، سواء في السفينة من الداخل أو الخارج، أو في البرج العاجي حيث يعيش الدكتور وولده، أو في المدينة الساحلية، بدورها وطرقاتها وزقفتها ومطالنها التجارية.

كما وفق المخرجان توفيقاً كبيراً في توزيع الأدوار واختيار الممثلين والممثلات، وكان التمثيل قوياً معبراً، وكانت الموسيقى معبرة وصائفة.

ولا يولتوا أن نذكر التصوير والجهد الموفق الذي بذل فيه ولا سيما في المشاهد التي دارت تحت سطح الماء، أن هذا الفلم بذل دالة واضعة على الاتجاه الجديد، في إنتاج الافلام السوفيتية لغزو أسواق عالية جديدة.

وكانت عملية الدوبلاج في هذا الفلم مرهبة، أو بتعبير أدق كانت أقل سبوا عنها في الافلام السابقة، وكان اختيار الأصوات مطابقاً للشخصيات بوجه عام، وكان تالاق الكلمة للصورة ناجحاً، لدرجة لا يأس بها.

عاشت للحب

هذا هو الفلم السادس في المهرجان، وهو من انتساج ستوديوهات جوركي، أسود وأبيض، وناطق بالعرية، ومن أخراج ستانيسلاف روستوسكي، وقد اشترك المخرج مع الكاتب الكسندر جاليتش في وضع السيناريو، وفلم بالتصوير فياتشيسلاف شومسكي، أما التمثيل فقد قامت به صفوة مضارة من الممثلين والممثلات وفي المقدمة: لاريسا لوجيشا، وفياتشيسلاف نيكونوف.

في طرف المدينة يقف بيت في مهب الرياح، لقد تهدمت جدرانه، ودخل منه سكانه، ولكن في هذا الجو الرهيب، والصمت الميت، تجلس فتاتان وحيدة، تنظر هودة الطبيب الذي لحب إلى الميدان، وترك لها كلمة موجزة تحمل كل معاني الأمل والأمل:

« لحبت إلى الجبهة، وسامود بعد هزيمة العدو .. أبجور »

وكان يتردد في صدرها صوت حنون، ويشع من حينها ألم دفين، وهي تهس قائلة: « أجل يا أبجور .. أعلم أنك ستعود وأنا بأية هنا في انتظارك ».

ويبقى الزمن، وهي وحيدة في هذا البيت المهجور، وتحمل هيئة تحرير جريدة الجيش والميدان، هذا البيت فترة من الزمن، ثم ترحل هيئة التحرير، وتضرر المستشفى الحربية، ويتقدم العدو إلى الإمام، فترحل المستشفى، ويصير البيت خط الجبهة الأمامي، وتووى رياح الحرب الدامية في الخارج، فهل اهتزت فتاتنا وفزعت وولت الإبداء، لا، أنها بأية في البيت، تنظر هودة الحبيب سالا.

ولم الإمام .. ويرتاج العدو أمام هزيمة الحارين الإبطاله فتعود المستشفى إلى البيت .. وترحل المستشفى مرة أخرى لتحل هيئة التحرير .. وتتابع قوى الدفاع مقاومة أسوى القدر والامتداد، وتنتقل الجريحة إلى الإمام، وتبقى فتاتنا وحيدة، في هذا البيت المهجور، وتعود إلى هذا الجو الرهيب والصمت الميت، تنظر هودة القلب ..

الفلم ممتاز ورائع في أراحه وتصوره وتثيله.

وتعد نهاية هذا الفلم تحفة فنية رائعة، تحسبب الروح وتثير الشكر، كما كانت نهاية الفلم الأول « الأيام النسة » نهاية شاعرية رفيعة وبليغة. وهذه إحدى خصائص الفلم السوفيتي الهامة، وألغى بها الطغاف الشاعري للمادة بما يؤكد حب الحياة، ويقوى الأمل في المستقبل.

جمع من الناس من مختلف الجنسيات والأعمار والإعاقات ، لكنهم يشتركون مما في مصير واحد ، ولو لساعات معدودة

وفي هذه الطائرة نجد جمعا من النماذج البشرية غريبة الأطوار والأشكال .. نجد منهم معرفة هندية مع طفلها البريكة ، وحاملا سابقا من أمريكا اللاتينية مع عتيقته الشراف العنوب ، وعجوزا من هواة جمع علب الكبريت ، وآخر من هواة اقتناء الاسماك النادرة .. وأحد المستظلمين بالآلان من مستحضرات إحدى الشركات الطبية ، وممثلة سينمائية مشهورة ، وجنديا بالبحرية الأمريكية ، وطالبة شابة حديثة العهد بالجامعة الجامعية ، وصحفي يهتم بالرسم والتصوير وسجيل الأحداث والبحث عن المتاعب ، ثم ذلك المخرج من كلية الحقوق الساخر من القانون والحياة بمرارة والتم ، وهو يقتل على الشرابينهم وشراقة ، ورجل الأمن والمخابرات الذي يراقب هذه الشخصية الغامضة جميعا . وعربا مع عروسه في شهر الصل ، وأحد رجال الدين المستظلمين بالتبشير ، فضلا عن طقم الطبيب ابن والمائد والمضيفة .

وفجأة يتبين أحد الركاب أن قائد الطائرة ومعاونيه ، قد استغرقوا في نوم عميق ، بلغل مخدر قوي ، وأن الطائرة تنشق طربعا فوق السحاب بواسطة المحرك الانوماتيكي .

وكان من المفروض أن نقل الطائرة وفدا من الشخصيات المتحررة الداعية للغير والسلام ، في رحلة خاصة ومهممة سياسية ..

ولمات مصابه من المخرجين اعداد الحياة ، وأوان الحرب والدمار ، بتبشير هذه المرأة ونس المبدع طاقم الطائرة . فلما حلت الطائرة في الجو وتم الطيران ، سقط الطياره في المحيط ونفسوا على أعضاء هذا الوفد ، دون أي اثر أو دليل على ارتكاب هذه الجريمة الشنعاء . ولكن سفر هذا الوفد أرجعه في اللحظة الأخيرة ، وركب الطائرة هذا الجموع من الإبراء .

وعندما ذاع النبا المشوم ، وأهوى ركاب الطائرة أن حياتهم معرضة لوت محقق ، اضطربت أعضائهم ، وطارق عولهم فرقا ، ولكنهم سرمان ما عادوا إلى رشدهم وبدأوا يعمدون على اعداد الموقف ، فالحظة دائما تربط بين البشر وتوحد بين قلوبهم لقد تبادلوا النظرات وفلم صاحب الشخصية الغامضة فجأة ليعلم انه جبيب هارب من الظفر الغائبة . ولكن الواجب الإنساني يتبادى ، ويبلل كل جهوده لعلاج الطاقم المخدر بمأونه المزعمة الهديفة والثاقوس الساخر .. وبعد سلسله من المحاولات الشاقة والجهود الجبارة ، نهبت الطائرة مضطرة في أرض غائبة بعد أن فرغ وقودها .

وفي أرض المطار يلتقي رجال الأمن والمخابرات اللبس على الطبيب الإنساني ، الذي انتد حياة هذا الجموع من الناس ، ولم يتمكن من انقاذ نفسه ..

انه بطل حائلي ومكافح أصيل ، لايتباهى بالبر والاضطراب عندما تصدر إليه الأوامر بالتنسيق ، بل يخرج سيجارة ويشعلها ، ويخطو بخطوات ثابتة وهو راغب الراسي ، هادئ النفس ، ويخطو في الظلام إلى مصيره المجهول ، بينما اصطف ركاب الطائرة في منطقة التوتر ، وهم لا يملكون أن يقدموا له أي مساعدة أو عون في معنته ، وعيونهم تشع بكل معنى الامتنان والاكبصار .

وقد قام الممثلون والممثلات ، بممثل أدوارهم بروعة وإتقان لا تحصى معهما أن هناك تعيلا بالمره ، وكما قامت كل شخصية بأداء دورها الحقيقي في الحياة فعلا . كما يرع التصوير والمخرج براعة فائقة في تحريك الكاميرا في هذا الحيز الضيق المحدود ،

وكذلك كان التوليف حليف الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والمنتاج .

ان هذا الفلم يعد فتحا جديدا في الأفلام الروسية ، فقد اتبع أسلوب الأفلام الأمريكية ، عن حيث استغل الانارتوالمحركة والفنموس والتشويق وتوتر الإعصاب ، والفلسفات القصيرة المتلاحقة في غير الصطراب . انه فلم جماهيري من الطراز الأول. هذا فضلا عن المفكرة السامية التي يتنادى بها الفلم ، وهي ضرورة نشر الحب والتضامن والسعادة بين كافة الشعوب والذاهب والاجناس . وكل هذا بطريقة طبيعية ومؤثرة ... ولست أدري لماذا لم يفتتح المهرجان بهذا الفلم !! فهو اقرب الى ذوق جمهورنا من فلم « الأيام التسعة » .

كلمة اخيرة عن الفلام الأسبوع

لست أدري سر فشل الدوبلاج في أفلام هذا الأسبوع ، فقد سبق أن شاهدت عدة أفلام روسية ناطقة بالعربية ، وأعجبت بها اعجابا شديدا ، وهنات الزميل سيد عيسى على مجهوده المتمر في تنفيذها. اما اليوم فانا غير راض بالمره على عملية الدوبلاج، فهو غير ناضج بالمره . وأنا اميل الى تحليل نجاحه في هذا الموسم ، اما بضيقت الوقت وسرعة التسجيل ، واما بالافتقار وضغط المبرانية ، واما بقصر التعاون مع فئة معينة من الممثلين ، وممثلة واحدة بالذات ، لتكري بجللة الأفلام الأربعة ، واما لسوء صياغة الحوار وعدم اختيار اللفظ المناسب للموقف الدرامي ، واما لسوء توزيع الصوت على الشخصية ، واما لتقياس الصوت الواحد باكتر من شخصية في الفيلم الواحد .. ومن المفروض أن الدوبلاج لا يتم للعرض الأول وحده ، وإنما تتم عملية الدوبلاج لتسهيل تداول الفيلم في العروض الثانية ودور السينما في المدر والقرى .

وفي النهاية أعود فاطالب بما سبق ان طالبت به في العام الماضي ، من ضرورة طبع نشرة أو كتيب صغير ، يتضمن عرضا وتعليقا على أفلام الموسم عموما . وأفلام المهرجان خصوصا مع فقرات من تاريخ حياة الفنانين والأبطال ، أمام الكاميرا وخلفها ، وشرح بعض النظريات الجديدة والمذاهب الفنية في الحرفية السينمائية ، وذلك لتدعيم الوعي الفني عامة ، ونشر الثقافة السينمائية ، وتعريف القراء والمتفرجين في الجمهورية العربية المتحدة ، بنظام الإنتاج وحياة أهل الفن في الاتحاد السوفيتي . وأملنا كبير ، مهرجان العام القادم ، فالوعي الشعبي يتقدم دائما ، وانباله على الأفلام السوفيتية ، بزيادة عاما بعد عام .

كتاب
اشهر

برشت

تأليف: رونالد جراي

عرض وتلخيص :

الدكتور محمد غنيمي هلال

BRECHT

By: RONALD GRAY

لهم حق الإنتخاب أكثر من اربعة ملايين عام ١٩١٢
بعد أن كانوا مائة وأربعة وعشرين ألفاً. وساد الشعب
بعد هذا الزلزال الاقتصادي نزعة عمياء نحو الحرب ،
في تمصب وطني بالغ مداه ، وعلى يد راسماليين
قساة ، مما خطا بألمانيا نحو الحرب العالمية الأولى.
وكان لذلك اثر في توجيه برشت نحو الشيوعية
فيما بعد ، تمرداً على طغيان الرأسمالية المسيطرة
آنذاك . فقد أبغض ما يسود المجتمع من سادية ،
وبدا بعضه فيما يحكى من ذكرياته لذلك العهد، فقد
أبدى نزعة حماسية نحو سفاك من أهل أجسبورج ،
كمتمرد على قسوة المجتمع وسطوة الراسماليين فيه .
ولا ينبغي أن نهمل أثر نشأته في عقيدته الدينية .
فهو نعمة زواج مختلط ، إذ كان أبوه كاثوليكياً وأمه
بروتستانتية ، مما يشرح أنه لم يتمسك بأية عقائد
مسيحية . وقد اهتم بالخلق والفضائل الاجتماعية
عن نزعة شيوعية لا عن نزعة دينية ، على أنه سئل
مرة :

أي أدب كان له التأثير الأقوى فيك ؟ فأجاب
سأله :

« لا تضحك ! التوراة » . وهذه الإجابة لا يصح
أن تستر عنا حملته القاسية ضد الشرائع الدينية

مؤلف هذا الكتاب مدرس للغة الألمانية والأدب
الألماني في جامعة كامبردج ، وهو يترجم في الكتاب
حياة برشت وعصره ، وموقف النقد من إنتاجه ،
ثم يستعرض مسرحياته الأولى مع التعليق على نتائجها
وقيمتها وهدفها ، ويشرح بعد ذلك نظريات برشت
في مسرحه اللحمي ، وينقدها ، مبينا تطورده في
النقد . وأخيراً يتعرض لتحليل مسرحياته الأخيرة
التي كانت سبب شهرة برشت العالمية .

وبرشت رائد المسرح الحديث في ألمانيا عقب
الحرب النازية ، ولد في ١٠ من فبراير عام ١٨٩٨
في مدينة أجسبورج في بافاريا . ولم يكن قد مضى
على توحيد بسمارك لألمانيا أكثر من سبع وعشرين
سنة ، فتولد عن هذا التوحيد تقدم سياسي
 واجتماعي . وصحب ذلك نمو اقتصادي وبطاقة
سياسية . وكانت صنوف التقدم هذه في مختلف
المجالات هي المادة الحيوية لإنتاج برشت الفني .
فقد زاد أفراد الشعب الألماني من ٦١ الى ٦٥ مليوناً
بعد أربعين عاماً من قيام الرايخ البسماركى . وتحولت
الدولة من زراعية إلى أن أصبحت أقوى دولة
صناعية في غرب أوروبا . وبعد أن كان ثلثا الشعب
في القرى أصبح الثلثان في المدن . وصار عدد من

وبخاصة المسيحية ، وحين تتجه سيدة ستيزوان الفاضلة - في مسرحيته التي تحمل نفس الاسم ، وهي من اواخر مسرحياته - الى الالهة الصينية في دعوة يائسة يتضح فيها الجانب الديني لبريشت نفسه :

« لا بد ان ثمة خطأ ما في عالمك . فلماذا تكافأ الرذيلة ؟ ولماذا يصاب الانسان الخير ببطل هذه النقويات الشديده » .

وهذه الصيحة بقايا من قراءته للتوراة ، على الرغم من ان مضمون المسرحية غير ديني ، ولكن هذا السخط يتم عن تمرد المعتدل لا عن برود الجاحد . وهذا ما يفرق بينه وبين الشيوعية بخاصة . ثم هو يفترق عنهم بأنه برجوازي . فأيوه مدير مصنع ، وهو ينتهي من جهة ابيه وامه الى طبقة الفلاحين ، ويصدق هذا التعبير على اصحاب المزارع الكبيرة كما يصدق على العامل الزراعي . وهو على اية حال ابن الشعب ، تربى في المدارس العامة . وفي عام ١٩١٧ دخل جامعة ميونيخ ليدرس الطب ، وقطع دراسته في العام التالي لاستدعائه للخدمة في الحرب .

ويقص صديق من اصدقائه حادثة حصلت له ايام الدراسة لم يلتفت الى التوسع في توضيح معناها لجوانب شخصية بريشت احدى من التقاد قبل المؤلف . فقد كان بريشت طبعاً ميلاً آخر إلى الفصل من ضفاف التلاميذ في الفرنسية والانجليزية ، وكانا معاً مهذين بالسوب آخر العام ، وحاول زميله ان يحصل على درجة اكبر مما اخذ في اختبار من الاختبارات ، فمحا بعض الاسطر المصححة وكتب بدلاً منها ، ليرجو بذلك المدرس في تحسين درجته . وسرعان ما اكتشفت حيلته وصنع . واتخذ بريشت لنفس الغاية حيلة ابرع : فاضاف عبارات صحيحة لما سبق ان كتب ، وسطر تحتها بالقلم الأحمر على أنها خطأ . وتقدم لمدرسه متسائلاً كيف تكون مثل هذه العبارات خاطئة ؟ ولم يكن المدرس قد الف مثل هذه الحيلة الماكرة ، فاستدرك ، وغير درجته ، ونجح بريشت الى الفرقة التالية . فقد أكد بريشت - في هذه الحادثة - طاعته وخضوعه ، ولكن في سخرية مازكة . فهو لم يزعم ان له حقاً في الحصول على درجة اكبر في الاختبار ، ولكنه طلب اخراجه من دائرة ضفاف التلاميذ تصحيحاً لخطأ مصدره سوء تقدير جهوده . وهكذا كانت صفات شخصياته : المسرحية . فمثلاً شخصية جالييليو في مسرحية : « جالييليو جاليلى » (١٩٣٩) هي شخصية الماكر الذي يحتال للحصول على مقاصده . يتناقض مع

نفسه ، ويسلم لخصمه بأقيسته ، ليواصل بحوته . فهو يسلم اليوم لواجهه في القد معارضيه . وفي مسرحية « آل هوراس وكورياس » يظهر المحارب الذي يعدو في صورة الهارب ليقتضى على من يتابعونه من خصومه الذين يتابعونه عدوا متفرقين لتفاوت مسافة ما بين كل منهم وبينه . وفي مسرحية : الأم - وهي مقتبسة من قصة جوركي - تستعير بلاجيا فلاسوا أقيسة خصمها كأنهسا أقيستها ، تهدف بذلك الى اثبات زيفها . ولا شك ان لهذا كذلك صلة بالدلائلية . وفي الحق كان بريشت موزع الخواطر في صراع باطنى يبدو في انتاجه . قالى جانب مكره الغرض يبدو تعاطفه مع الفضيلة التي تمارس من أجل الفضيلة ذاتها بدون نظر لنتائجها . ويبدو هذا التعاطف في مسرحياته الأخيرة على الأخص . فجالييليو يعنى بالأخلاص للحقيقة ، والأمشجاعة بالاقدام والتضحية والأخلاص للواجب ، وسيمون ماشار في مسرحية : « روى سيمون ماشار » فتاة شديدة الحماسة لوطنتيتها على نمط جون دارك ، ومسرحية ستيزوان الفاضلة موضوعها امكان القيام بأفعال خيرة ، وموضوع مسرحية دائرة الطباشير هو العدل الاجتماعي في الاخيرتين ، ولكن هذه المسرحيات كلها حوار دائم بين مطلب الفصل في ذاتها وتكييفها الماكر على حسب اللبسات الاجتماعية التي قد تتطلب نفاق الماكر وتلون الحرباء .

واشتغل بريشت ممرضاً بالجيش . وتركت مناظر مستشفيات الحرب أثرها في شعره الغنائي في سن العشرين ، ولكن اثر هذه المناظر قليل في مسرحياته ، فيما عدا « الأم شجاعة » ، و « قضية لوكولوس » ، وفيهما يبدو بغضه الشديد للحرب . وعلى اية حال عاد بريشت من الحرب وقد اتجابت الفشاراة عن عينيه فيما يخص وحشية الطبايع ، ليشهد ارك مواطنيه الآلام والجوع ويمضى اثر ضياع احلام العظيمة الوطنية الكاذبة . وقام افراد الحزب الشيوعي ، وفيه بريشت ، بمعارضة تجديد الجهود الحربية لاستعادة احلام الكبرياء الوطنية . ولكنهم ارادوا ان يعارضوا النازية بنظام لم يكن خيراً من الذى عارضوه . ولم يكن تأييد بريشت للحزب الشيوعي صريحاً اول الامر . فحتى مسرحيته القصيرة : التداير المتخذة (١٩٣٠) ليس فيها اشارة صريحة للحزب الشيوعي ، فقد كان حتى ذلك الوقت فوضوياً في نزواته الخلقية والسياسية ، ورفض كل خضوع لنظام يعد من حريته .

وتزوج بريشت عام ١٩٢٢ ، واشتغل بالمرح في ميونخ ، ثم صار مساعدا في برلين لاتنين من كبار المخرجين المسرحيين لمصرفة ماكس رينهارت وأروين بيسكتور . وقد عارض التعبيرية والرومانتيكية في مسرحياته تلك الفترة (١٩٢٧) مما جعله مشهورا ، وزاد من شهرته ظهور ديوانه الغنائي الذي عنوانه : « مواظد أسرية » (١٩٢٧) وهو فيها ساخر ، متأثر بكبلنج وبودلير وفيون ورامبو ، غائص في تصوير أحوال الوجود وشروها . ولم يكن بريشت قصاصا ناجحا .

وانتهت فترة الاضطراب التي اعتقت الحرب الى استقرار نسبي تكشف عن كثير من مساوئ النظام الرأسمالي . وبدأ لبريشت والمفسكرون اليساريين ان الرأسمالية تجاوزت الحد في افراطها على يد النازيين الذين كانوا يعتمدون في افاسه حكمهم على الموالين وكبار الصحفيين . وبرز الحزب النازي قوة في ايارح ألمانيا لأول مرة عام ١٩٣٠ ، فكتب مائة وثاني عشر مقعدا في انتخاب الريشتساخ . ومن هذه الفترة - فترة الصمود الاقتصادي وتهديد طغيان النازية - بدأت تظهر مسرحيات بريشت ذات التهمة الشيوعية الصريحة . وفي نفس الوقت ظهرت مسرحياته التي كانت تمثلها منظمات العمال - المسرحية : التدابير المتحدة التي يدافع الرشتل الشيوعية في اضطرابات الصين إخراجها ومنها جماعة عمال برلين عام ١٩٣٠ - والمسرحية الثانية عنوانها : « الذي يقوم : نم » تدافع عن تبعية الفرد الكاملة لأهداف المجموع حتى التضحية بالنفس ، وقد مثلها تلامذة المدارس في نفس السنة . وفي مسرحية الام (١٩٣٢) ، كان دور الام هو الدفاع عن قضية الشيوعية ، وهي من طبقة العمال ، حادة المزاج ، تمثل في خلقها بريشت نفسه . وقد لعبت دورها « هيلين ويجل » التي تزوجت بريشت عام ١٩٢٨ ، وبقيت الممثلة الأولى في مسرحياته ، وقد كتب من أجلها ذلك الدور . وهذه المسرحيات ذات النظرة الحزبية توحى بأن بريشت قد اقتنع نفسه في عنف بالحاجة الى العنف . وقدر بهذا ان يواجه خطر النازية . وعلى حين كان يظهر استعدادا للمصالاة باظهار عواطف التسامح ، كان يتصمم في فنه الى أولئك الذين يرون مقابلة القوة بالقوة . ولا ينبغي ان ننسى ان العالم كله قد اتخذ وسيلة العنف ضد النازية دون ان يفرض سلطانا طائيا على الأفراد نحو ما اراد بريشت ان يفرضه بشيوعيته . وسرعان ما منع عرض مسرحية الام على الجمهور عام ١٩٣٢ .

ثم كانت الكارثة ، فسيطرت النازية على الحكم بدون سبك دم عام ١٩٣٣ ، فاجبر بريشت على ترك ألمانيا ، وحرّم إصدار كتبه وكتب مشاركته في نزعته . وقد أوشكت ان تقع ابنته رهينة في يد النازيين لولا مقاومة أحد العمال من الانجليز مفسامة خطيرة لاقاها . وهذه حادثة تراءى أثرها في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، حيث غامرت جروشيا بانقاذ طفل الحاكم . وعلى الرغم من سلامة أسرته له : لم يتخذ الخطوة التي كان يتوقع انقاذها منه ، فلم يذهب الى روسيا ، بل تردد فترة ما بين النمسا وسويسرا وفرنسا ، ثم استقر في الدانمارك ، فلم يتمكن الا لزيارات متقطعة لباريس ونيويورك للاشراف على اخراج مسرحياته . ومن أجل ذلك زار نيويورك زيارة استغرقت من ربيع ١٩٣٣ حتى صيف ذلك العام . على انه لم يقطع صلته بالشيوعية . وربما كان غرضه من بقائه بعيدا من مركز الشيوعية ان يظل نشاطه ملحوظا في خارج حدودها . وإذا كان التقرير الصحفي لزيارته روسيا مرة واحدة صحيحا - قاله يضيف سببا آخر ، ذلك انه اهرب من عجزه عن البقاء في روسيا حين سئل ، معتذرا بهسدا الاعتذار العميق الضاحك : « لا استطيع ان اوفر لنفسى الفكر الكافي للشأن والقوة » . ويمكن ان يكون هذا الفكر كتابية من أشياء كثيرة . وعلى أية حال لم يجد في روسيا ما يجتذبه .

وعشية الحرب ترك بريشت الدانمارك الى ستوكهولم ، ثم الى فنلندا عام ١٩٤٠ ، ومن هناك استخرج اشارة دخول الولايات المتحدة ، ولم ينتفع بها الا في ٢١ من يوليو عام ١٩٤٠ ، وفي ذهابه اليها عبر بلاد السويد حتى فلاديفستك حيث ابصر في امان في المحيط الهادي الى الولايات المتحدة . وعلى أية حال ، يدل مسلكه هذا على انه أين ان يكون داعية لحرب ، كما تدل على ذلك مسرحياته التي يرجع تاريخ ظهورها الى عام ١٩٣٧ ، وعنواناتها : « الخوف والبؤس في الرايح الثالث » و « بندقيسات الام كرا » ، و « السرعوس المديسة » و « السرعوس المستدربة » ، وهي موجهة ضد النازية وضد الشيوعية اكثر مما هي داعية شيوعية . حقا تعرض بعد ذلك لقضية الشيوعية في اشعار غنائية قصيرة وفي ثلاث مسرحيات ، وفي مطلع دائرة الطباشير القوقازية التي كتبت ما بين ١٩٤٤ - ١٩٤٥ ، وفي « أيام الكومون » ، وفي المسرحية الغنائية : « ميرتير جريبريشت » ، ولكنه فيها جميعا يرى ان الشيوعية

هي المعارضة المأمولة للثأرية ، دون دعاية للشيوعية ذاتها بوصفها مذهبا ، ويظل مضمونها انسانيا اكثر منه سياسيا . ومن عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤١ ظهرت المسرحيات التي اكدت شهرته العالية الى جانب مسرحية دائرة الطباشير المتأخرة عنها قليلا في تاريخ ظهورها : وهذه هي « الام شجاعة » و « حياة جاليليو » ، و « سيدة ستيزوان الفاضلة » و « السيد بونتيلا وخادمه ماني » . وفيها يستعرض صنوف السلوك الانساني ليعاطف المرء معها او يتمرد عليها ، وليسائل نفسه في كلتا الحالتين عما يجب ان يفعل في مثل هذه الملاسات ، فليس فيها غموض في الصراع المسرحي كما كان في انتاجه في العشرين ، ولا تصريح برسالة كما في مسرحياته في سن الثلاثين ، وفيها لا يتصح بريشت بفعل الشر في سبيل طلب الخير . وجوهرها انساني سمح ، يلج على العدالة ويدعو الى الفهم عن طريق الاقتناع . وفيها ينتقل من الضائقة الذاتية الى عذاب الفكر ، ومن التجاوب مع شؤون الحياة اليومية الى السخط على تفاهاتها ، ومن التعاطف مع صنوف البؤس الى النفوس من شهوات الاثراء . فلهذه الانسانية هي التي حرص على تصويرها ، وان كانت مضامين الشيوعية هي المحرج على حسب ما يفكر .

ومن الخط ان نعد بريشت مثلثا بنماذج كتابي وطنه ، كجوته مثلا ، فقد كان يحقرهم . وقد تأثر بأدب الصين ، وبدعوة كونفوشيوس ، داعية الإصلاح الانساني المسالم الذي عانى النفي مثله . وعلى اثر عودته من الولايات المتحدة تغيرت نظيرته للمسرح . فقد قرر في كتابه : « الوردانون الصغير في فنون المسرح » (١٩٤٨) ان وظيفة المسرح ان يكون مبعث مسرة رهيبة للعامل لا تنتهي بوصفها متعة فنية ، ولكنها مصحوبة بمخاوف تطور دأما . وبالاختصار اتجه بريشت الى عنابة بالفن وفلسفته : « قايسر صورة للوجود ليست في تقرير حالة العمال ظاهرا او عرشا ، ولكن في الفن » . وهذا مسلك تأمل ، ولكنه ظل مرتبطا بالمسلك الثوري ، بحيث لا نستطيع التوفيق بينهما الا بان بريشت يرى ان يشكك التصوير للواقع عن الغاية منه ، دون تصريح به يفقد العمل الفني . وهذه هي مسالة بريشت في الحقيقة في سنه الاخيرة . وقد زار ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٨ ، ثم استقر فيها عام ١٩٤٩ ، وظل هناك - فيما عدا بعض رحلات قام بها - حتى نهاية حياته . وقد فضلها على النظام الاقتصادي الرأسمالي في ألمانيا

الشرقية . على انها كانت دون ما ينشد من مثال . وفي نفس الوقت عني بالحصول على جواز سفر كمواطن نمساوي ، ووضع حساباته في بنوك سويسرا ، ولم يضطر قط الى الانتفاع بهذه التدابير الاحتياطية ، ولكن اتخاذا بدل الى أين تنجته أفكاره . وقد هيا بها نفسه لترك ألمانيا الشرقية لأنه قدر ان الثورة الصناعية ربما انتهت فيها كما انتهت في روسيا . وقد عانى اول صدام بها حين سمحت مسرحيته « دعوى لوكولوس » من اول عرض لها عام ١٩٥٠ ، ثم حين قمعت الحكومة حركة نفور بالصف عام ١٩٥٣ فنشر رسالة احتجاج اضطر الى تعديلها ، ولا يعرف بالضبط أي نوع من الضغط مارسته الحكومة عليه آنذاك . وقد اقتنع في اواخر حياته ان الشيوعية اوجت له بها الملاسات ، ولم يقتنع بها في التجربة والواقع .

ولكن طبيعته الماكرة الحزبية - كجاليليو في مسرحيته - حملته الى الوقوف عند الحل الوسط ، بمعاونة الحكومة للتأني للوصول الى غايته الانسانية من أدبه . وفي عام ١٩٥٤ كان هو المتصرف في مسرح شيفوردام ، في برلين ، حيث كان قد اخرج مسرحياته من قبل ، ومنذ عام ١٩٤٩ اقيم مسرح « الاسامبل » ليعرض بريشت به مسرحياته وما حجبته عن المسرح الكلاسيكي . وكان يكرر للممثلين الذين يدرّبهم في الاخراج انه لا يحاول ان يبين انه على حق ، بل ان يظهر كيف هو على حق ، وبعد هذا التواضع تطورا منه ، بدلا من عقيدته التقريرية في سنه الاولى ، ويكرر كذلك لهم ان عليهم ان يكتفوا هم انفسهم ليتألقوا في دورهم . وكان في اخراجه لا يحترم النص ، ولا يقدره ، بل يضيف اليه ويحوره مقربا اياه من الواقع ، مضيفا عليه تسامحا كتسامحه مع العالم من حوله ، فلا يعتقد ان النص مفروض على الجمهور . وظل ضد العقيدة المذهبية على الرغم من تشيعه للمذهب انساني في مسرحياته . وكان اهم مظهر لذلك نزيمته الديالكتيكية المرنة التي قضت على تعصب الجمود المذهبي ، وان ظل وقوفه - عند الحلول الوسط - مضجلا حقا ، كتفكيره في ان النظم الاستبدادية يجب ان تسود على حرية الفرد . وقد مات في ١٤ من افسطس عام ١٩٥٦ قبيل زيارة فرقة مسرح الاسامبل للندن بقليل . وفي السماح له بهذه الزيارة من جانب حكومة ألمانيا الشرقية ما يدل على موافقتها ان يسمع صوته في العالم ، بعد ان كانت مسرحياته مريبة ، وقد ظلت قبضة الحكومة

مصلحة عليه طول حياته فيها . وربما أظلمت لنا الوثائق التي تكشف بعد على ما يؤكد حقيقة أنه لم يكن شعبيا في ألمانيا الشرقية ، ولا لدى النقاد الشيوعيين في روسيا . وربما تسومع معه لأنه رثى أنه ليس خطيرا ، وإن السماح بعرض مسرحياته وقراءتها سيساعد على تكوين مذهب أكثر انسانية .

والنقاش حول مسرحيات بريشت يثير مسائل تخص الأدب الألماني وتراثه من ناحية ، كما يثير مسائل عامة حول الأدب واتجاهه العام الحديث . فعند حوالي مائة سنة جد في العالم الغربي اتجاهان فلسفيان كان لهما صداهما في الأدب عامة ، هما الاتجاه إلى الإصلاح عن طريق الترفيع والترميم ، لم الاتجاه إلى التغيير الشامل لقطاعات المجتمع بالثورة ، إلى جانب القصد في الفلسفة والأدب إلى التكيف مع الواقع وقبوله كما هو . ولهذا الاتجاهات المختلفة بذورها في تاريخ العالم الفلسفي والأدبي . فإلى جانب الروائيين والصوفييين والبوذيين ، قام النورويون والمصلحون وذوو الرسائل الانسانية . وتتضمن دعوة المثاليين نفسها ثورة على الواقع ، لأنها لا ترضى به في تطلعا إلى المستقبل . وفي حوالي الستين سنة الأخيرة نما اتجاه فلسفي وفني تمثل في الاستسلام شبه الصوري في الجمل ريلكه ، وفي جهود بعض علماء النفس الكون حللوا حمل الناس على التكيف مع واقعهم ، لفهمهم مما يضيقون به من صدام الواقع ، ومظهره في الفلسفة التي تقبل الواقع كما هو ، وتدع كل شيء كما هو . وبعض مسرحيات ت. س. اليوت تتسامح في أن يدع المرء نفسه يعيش مع الشارين ، في مسرحيته : « حفلة كوكتيل » Cocktail Party ، وفي أمريكا

جد اتجاه يرجع إلى امرسون ، وفيه مشابهة من البوذية على طريقة البوذي : زين ، يزين للمرء سعادته الذاتية وسط الكوارث ، وأن يلتذ المرء بالشراب حتى حين ينهار المنزل من حوله . وفي ألمانيا على الأخص سيطرت فلسفة قبول الواقع منذ جوته الذي جعل روح اللعين فاوست تصعد إلى السماء على الرغم مما اقترف من آثام . وفي كتف النقد السلبى راج الاتجاه إلى تصويب نظام العالم كما هو بمن جوته ، ومن خلال فلسفة هيجل وشوبنهاور ، ومع تحويل في الصورة عند نيتشه وهيدجر ، ومن أواخر مثليه توماس مان

وقد أثار هذا التراث الفكري والأدبي سخط ألمانيا الحديثة ، إذ رأوا أنه ينتهي في عاقبة الأمر إلى الاستسلام ، ومعاناة الواقع لا بقصد ما ينتج عنه

من خير ، ولكن لأنه الواقع ويجب أن يكون . ولكن إلى أي حد أصابوا في تأويل تراثهم الماضي على هذا النحو ؟ هذا ما لم يتسع لمناقشته الكتاب . وعلى أية حال قد أقام بريشت فكرته في الأدب والمسرح - في نظرياته واتجاهه - على مقاومة هذا الاتجاه للاستسلام ، وفي سبيل ذلك قاوم المسيحية بوصفها في نظره دين الاستسلام . ورأى من خلال فهمه للتراث أنه سمة تحلل البرجوازية . وإنكر أن يكون المسرح مكانا لا تنار فيه المشاعر الإيجابية التي ترمي إلى تغيير العالم . وباتضام بريشت للحزب الشيوعي أصبحت المسألة المعقدة . فالمسألة الجوهرية في مسرحياته - كما يقول مارتن اسلن - إلى أي حد يمكن أن يلتزم بعبقيرة سياسية ، ويتج مع ذلك أدبا عاليا مستوفيا لمعان انسانية عميقة يشف عنها الانتاج الفني في صورته الجمالية ؟ وقد ظل بريشت كاتباً عالمياً ، وشاعراً انسانياً . فعلى القارئ - في نظر الناقد السابق - أن ينظر إلى معانيها الانسانية ، ونجاحها في تصوير الصراع الإنساني ، وما يشف عنه من فضائل ، دون نظر إلى المذهب الذي رأى بريشت أنه المحرر الوحيد للانسانية . وهذا هو رأى الناقد الآخر جون ويلي الذي يرى في بريشت أنه فنان قبل كل شيء . وهكذا يشرح أعماله أريك بنتلي ، قائلا : « إلى معيار الجمهور الإنجليزي به ، دون التلذذ إلى تغيير الانتاج بقرائنه من الواقع أو القصد : وكان الاتجاه العام في النقد الأمريكي إلى شرح بريشت ، والإعانة على فهمه فنياً ، لا إلى نقده . ولم يختلف الحال كثيراً عن ذلك في النقد الأوربي ، في نقد رينيه وينتزن وجينيفيف سبيرو من الفرنسيين ، في بيان أصالته ، ووحدته عمله ، ومكانته في تاريخ الأدب . ومن أهم ما قيل عنه في النقد الألماني هو شرح معنى ماسماه بريشت : المسرح المحمي ، فقد بينه بيتر سزوندلي بأن الإنسان الحديث أصبح أكثر إحاطة بطبيعة نفسه ، في « موضوعية الذات » التي جعلته يتطلب في المسرح مواجهة نفسه في واقعها بطريق نقد ذاتي لهذا الواقع . ويشرح الناقد الألماني دينهولد جريم « وسائل التريب » التي دما إليها بريشت في مسرحياته . وستعرض لها في هذا المقال بعد قليل . ويشرح نقاد آخرون معنى توتره على الواقع في نقده الاجتماعي في مسرحياته المختلفة ، وآخرون يقرؤون بينه وبين هيدجر في تشاؤمه ، وفي سوء حال المصائر الانسانية .

وبنقد هريبرت لوتز بريشت نقداً لإدعاء من الوجهة الفنية . فليس بها حكاية ، بل سلسلة مناظر كأنها

منافرات جدال ، كأنما شخصياتها دمي مسرح العرائس . وانعدام الترابط بينها يتم عن عجز مؤلفها عن التأليف المسرحي . وتشابه شخصياته كلها في عنادها وركودها ، كأنها الدودة في طور الشرقة ، في عزلتها داخلياً وخارجياً . وينتهي إلى أنه مخرج عظيم ، ولكنه ليس مؤلفاً مسرحياً . ولا يرى هنري أدلر في مسرحياته سوى ميلودرامات مشحونة بالعاطفة . ويرى مؤلفنا أن تقصد هؤلاء المتحاملين مبنى على تأثيراتهم الأولى ، وأنهم يقيسون مسرحيات بريشت بمقاييس تقليدية بالنسبة للمسرح الكلاسيكي ، ولا معنى للتساؤل فيما إذا كان يمكن للمرة أن يكون ذا عقيدة ومؤلفاً مسرحياً كبيراً . وغرض المؤلف هو جلاء الناحية الدرامية ودوافعها من حياة بريشت، دون التفات إلى شخصية بريشت السياسية أو النفسية في ذاتها . ويرى المؤلف أن التقويم الصحيح الكامل لمسرحيات بريشت يجب أن يقوم على مشاهدتها في المسرح بعد الأخراج ، لا على النص وحده . فقد حورها بريشت وأضاف إليها مناظر وعبارات كثيرة في إخراجه ، وبخاصة في مسرح الإنسابيل . ولتضرب لذلك مثلاً من مسرحية: دائرة الطباشير القوقازية . ففيها تنفذ جروشاً الخادم القروي طفلاً من الموت أثناء الدودة ، ويهلكه بالطفل مساك جلية وعرة في طريقها إلى منزلها . وتتف امام كوخ معزول للتباعد لبيت من فلاح شحيح يغالي في ثمن النبل فتقبله بعد مساومة . والتأمل يكشف عن الزواج الحاد للفتاة في حديثها للطفل كيف لا يمكنه أن يستغنى عن اللين ، على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللين بالثمن المطلوب بعد مساومة ، ويبدو الفلاح مجرد بخيل شحيح منال في ثمن متاعه . ولكن حين أخرج بريشت نفسه المسرحية في مسرح الإنسابيل عدل هذا المنظر ، بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذي معنى إنساني معقد . فيبدو الفلاح مدموراً أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل - وهو ابن حاكم الأقليم - في ملبسه الثمينة المزقة يتور دخلته حقد طبقي . ولكن بعد أن يتناول الطفل اللين يشعر الفلاح بارتياح ، فيكون شعوره الإنساني بمثابة قنطرة تصل - إنسانياً - ما بين الطبقات . ثم يضيف منظراً آخر لا تحتويه مسرحيته المطبوعة : إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة الواقفة ، في حين حقيقتها الثقيلة على الأرض ، ويساعدها الفلاح على حمل الحقيبة يوضعها على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تستدبر الفتاة الفلاح ، سائرة

في طريقها ، يقلب الفلاح قرح اللين على فمه يستقطر نقاط اللين الباقية . وفي حركته ما يدل على شراة وشح رأينا سماتها في مساومته في بيع اللين ، وإلى جانب ذلك تبدو الضرورة والحاجة عفتين في سبيل الكرم والارحية ، مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته للفتاة . وفي ذلك تنضح قضية حبسية إلى نفس بريشت في مسرحياته ، وهي التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك بدافع الواقع المئوف الذي يجب أن يتغير كلية ، كما يشف إخراجه لمسرحياته عن أغراضه الإنسانية في وضوح . على أن مسرحيات بريشت ذات قيمة فنية ودلالة على جانب واقعي لعصره ، سواء مسرحياته الأولى في الفترة المضطربة من حياة المانيا ومسرحياته الأخيرة حيث تم له النضج الفني . وفي الحق أن التراث الأدبي والفلسفي الذي واجهه بريشت ونسأ فيه جعل واجبه شاقاً من الناحية الفنية والإنسانية .

وتبرأ أثر هذا الاضطراب في مسرحيته الأولى : **بعل** (في الأصل اسم صنم في الديانة الفينيقية والبابلية) .

وطبعت عام ١٩١٨ - وهي تعكس مأساة الواقع المضطرب الذي كما حاولت تصويرها التفسيرية التي كانت تزدهر في ألمانيا لتلك الفترة . ويعمل بطل المسرحية فتناً ضاحك، وسفاح وحشياً الفرائز، ومحـب مستهتر ، ولوع بأن يجمع بين امرأتين في سريره ، ينطلق في صنوف شهوانه في أسفاف ودون ضمير . ويعيش حياته في حدة ونوتر كمستوى أقصى للواقع من حوله ، ويتقبل هذه الحياة في عالمه بكل ما فيه بهجة وما يسوده من شره العروس . على أن في غنائيه طابع حنو يشف عن نوع من البرادة بجانب ما يمثلته من شرور وقبح . ويشرح المؤلف كيف تأثر بريشت في مسرحيته هذه بمسرحية تعبيرية لهانس جوست ، عنوانها : المنزل ، وظهرت قبل ذلك بعام . وبطلها : «جواب» يشبه بعل في ميوله الإجرامية في نهمه بالواقع وحرسه على الانتساب إلى كل صنوفه . ولكن «بعل» يحيى ما تحدثت عنه جواب (والأخير شخصية تاريخية ، فقد كان مؤلفاً مسرحياً في عهد هانز) - وفي بعل جرثومة أجرام ، لا في أنه ابن جحود ومحـب غير وفي فحصب ، بل وفي تقبله للخير والشر على أنهما مظهران متساويان للواقع وليس هو رواقيا ولا اجتماعيا ، بل ترجسبياً ، بحـب نفسه في كل ما يفعل ، يطلق العنان لدوافعه غير

عابىء بالآخرين ولا معتد بحقهم . وحين قُتل صديقه في ثورة غضب لم ير في جريمته سوى أنها « حادث مهم » . وقد رأى فيه الناقد شوما شير أنه يصور هروب بريشت نفسه من الواقع في نزعة بوهيمية . ويحتضر « بعل » راقدا على الأرض في كوخ غابية ، يحيط به حطابون ، يجرى بينه وبينهم هذا الحوار :

رجل (منهم ليعل) : هذا هو انت كالمرأة الشمطاء : تم فيء بدعو الى التفكير فيه !

يعل في وجه بعل . يهمون بالخروج
بعل : انت مسم مترين دبيعة (يخرجون)
واحد منهم (بجانب الباب المفتوح) : يا للنجوم !
بعل : امسح البيقة .
الرجل (مقبلا عليه) : اين ؟
بعل : على جبهتي
الرجل : هنا ؟ هم ففسلك ؟
بعل : هذا يروفتي .
الرجل (في غضب) : أنت صر على الشمال . هذا هو انت .
الى اللقاء .

بعل : شكرا .
الرجل : أو أستطيع ان اناولك في امر آخر ؟ - ولكن يجب على ان اذهب الى العمل . يا لك من جثة متنتة !
بعل : تعال الى ! اقرب مسى .. (يتحنن عليه) . ما اعطى ما راقتي ..
الرجل : ماذا ؟ أنت يا بولر النساء المعنوء . أو من يمسك تسبينة بالقلادة البطين ؟
بعل : كل ما تريد ان تعمل .

الرجل : جريت وراء اوهام من دونك (يصعد قليلا) يخرج من الباب الذي يظل مفتوحا ، ترى منه النساء الزوالاء)

بعل (في قلق) : الى ايها الرجل !
الرجل (من الشبلة) : ايه ؟
بعل : انهض
الرجل : الى اعدل
بعل : ايس ؟
الرجل : وماذا يهيك ؟
بعل : كم الساعة ؟
الرجل : العادبة عشرة والربع (يلهب) .

بعل : وحده) ذهب الى الشيطان . (صمت) . واحد ، انسان ، ثلاثة ، اربعة ، خمسة ، ستة . لا فائدة . (صمت) .
ليذهب بعيدا . اوشك محيطك الملون ان يصيبه . كل ثوء يسمح رضا من حديد . هيا الى النوم . واحد ، اثنان ، ثلاثة ، اربعة . الجو خائف متسا . لابد ان في احارح بورا . سادس (ينهلي) . ساغرح . اى بعل العبيبة) (في حسنة) ان اموت كفار . في القنارج نور . لابد . يا بعل العبيبة . حاول ان تسير الى الباب حيرا . افضل لك ان تخرج من تحت الباب . يا للعتة ! يا لبعل العبيبة) (يلهب على يديه ورجليه نحو عتبة الباب) انعم .. هيه . (يزحف حتى يخرج) .

وهذا الأسلوب المتقطع اللاهث الخاطف المركزي مثل الأسلوب التعبيري الذي مر به بريشت في مرحلته الاولى من تأليفه المسرحي . ويبدو بعل فيه مرجحا بجمال النجوم ترحيبه بالبصقة في وجهه . فهو يتقبل الواقع في حدة في كلنا ناحيته دون تردد .

ومن العجيب ان بريشت يسلك حيال بعل مسلكا غير خلقي ، فلا يبين خطاه ، بل يوحى بأنه يستصوبه . ولكن مما يلحظ انه لم يعرب عن حبسه للقسوة والعنف . ويظل بعل البطل الوحيد الذي يعوزه تماما الاحساس الاجتماعي في المسرحية . ولن يظهر له نظير في مسرحيات بريشت الاخرى ما عدا ازيد في مسرحية : دائرة الطباشير ، وبونتيليا في مسرحية : السيد وبونتيليا وخادمه ماتى ، وهما مسرحيتان ظهرتا في اواخر العقد الثالث من عمره . وبعد مسرحية : بعل ، السابقة ، توالى مسرحيات بريشت التي تحتوى دائما على مضمون اجتماعي . فمسرحية : « طبول الليل » (١٩١٨ - ١٩٢٠) تصور نبيلآ عاد من الحرب في ثورة الشيوعية المخففة عام ١٩١٩ ، وفيها ينكر البطل الحرب ويفضل نشدان السعادة لنفسه على المشاركة في الثورة الاجتماعية ، وليس من الواضح ان المؤلف يستصوب اختياره . وقد بقي فيها بريشت قائما بواجبه كمسجل للتجارب الاجتماعية في اقصى مالها من توتر . ومسرحية : ديفيل المدن Cities Cungle (١٩٢١ - ١٩٢٤)

دات مفسزى عصري . وفيها يسخر من النظام الرأسمالي في أمريكا في تصوير كاربكاتوري . ولا تعكس فيها للاحداث ولا اقتراح حلول ، بل دعوة للجهولآ التي يظفر/مما هو قائم فعلا ، ثم مسرحية ادوار الثالث ، وهي اقتباس من مارلو (١٩٢٤) وفيها يجسد الشرور ما دامت تؤدي الى خير . وفيها يقول البطل مورتيمر : « الجريمة خير ما ادت الى شيء ما .. على حسب تقديرك لما تريد » . ويقصد بريشت تبرير وسائل العنف السياسية بالفسادات المقصودة منها . ومسرحية : « رجل برجل » (١٩٢٥ - ١٩٢٦) يصور رجلا تجرئه الاحداث .

تصورا نقديا غامضا . وبطلها جالي جيبى Gall Gay اجبره ثلاثة من جنود الانجليز ان ياحد مكان ريمبل لهم غائب في الجيش الهندي . وبالتدريج ينقلب بعد مدة من محب للسلام الى قاس وحشي متعطر للدماء . ولا منطق للاحداث في متابعتها من الناحية الفنية . ويتقطع مجراها بشروح يقوم بها شارحون على طريقة بريشت . وفيها تتصارع الحيدة مع الجانب الخلقي . اكان يقصد ان يجارى الانسان الاحداث ، ام انه كان يهجو هذا الواقع ؟ فهي تختتم بقول الشارح : « ان الحياة على الارض جد خطيرة » وفي ذلك استسلام يقضى على الجانب النقدي الذي يظن ان بريشت قصد اليه . والمسرحية ذات طابع

سلوكي في التصوير ، اى عرض السمات الخارجية دون التعرض لانعكاساتها الباطنة .

ومسرحيته الأخرى : « أوبرا بثلاثة مليعات » Threepenny Opera (١٩٢٨) شعرية تحال المجتمع الرأسمالي ، عساده على كلمة لسولي برودون : أن الملكية (بكسر الميم) سرقة . وفيها هجاء مباشر للطغیان البرجوازی لا لشخص بعينه . وفيها يسلك « ماكبث » حيال الرأسماليين مسلکا قاسيا ، فيدعو الجمهور الى تحطيم الوجوه بمطارى من حديد . وعنده أن الأكل أولا والخلق بعد ذلك . ولا يعرف بالضبط مـم يسخر بريشت : أيتطلب الثورة الاجتماعية أم يسخر منها ؟ ويعرض فيها حيل المتسول الوقع : بوتشوم ، في تعليمه ورفقته من السحاذين الفرق بين تزييق القلوب وتخويقها ، وأن الفقر إذا حسب حسابا دقيقا مشعر في نتائجه . ويـزعم أنه ورفقته من المتسولين يقومون بمهمة إنسانية في تزييق القلوب ، ولكن حيلهم تفقد أثرها حين تتكرر ، لأن الناس يحسنون دائما عما يقضى قلوبهم ، والإنسان سيء في طوبه ، ولا أمل في نجاته . وتؤكد الحقوة أن الإنسان يحيا أساسا « على الجريمة القائمة » : وفي آخرها يعفو الملك عن ما كتب عليه أن ينفذ من آثام . فالشريرون يهربون من العقاب ، والباطلة خبثاء الرأسماليين . ويصبح بوتشوم كان هذا العفو نتيجة سعيدة : « عفو حر من الملك الحر » ولكن في نفس الوقت الذي تنور فيه الجماهير على سادتهم ، كان بريشت يريد أن يعرب من أن ما كتب وشركاه لن يهربوا من العدالة مستقبلا . وهذه ثمرة المظالم متى اشتدت ، ويضفي تعقيبه بالشرح : « ولذلك لا ينبغي أن نحتد في محاربة المظالم » وهذه سخرية حادة من وجهة النظر الشيوعية . وتنتهي الجوقة في نهاية المسرحية : « حارب الظلم ، ولكن باعتدال . فمثل هذه الأمور تقشر منها الأبدان حتى الموت لو تركت لسبيلها . . وتذكر أن وادی الهموم قائم كالقار ، بارد كالبحر » .

وفي المسرحية يمر بريشت من وجهة نظر الى وجهة نظر أخرى مضادة . فيشير مرة العطف ، ويدع مرة أخرى شخصياته تدافع عن أسمى وجوه العنف . وهذا التذبذب يجعل كل تأويل غير مؤكد ، ولكنه كان يقن المتفرجين : مكتفين بهذه المنفعة ، غير مبايئين بما وادها .

وفي سن الثلاثين ظهر اتجاهه المذهبي في صوره واضح . ومن أهم مسرحياته في تلك الفترة مسرحية : التداير المتخذة . وفيها أربعة من دعاة الشيوعية توجها لبت الدعوة في الصين ، يقوم واحد منهم بالدعوة الى العطف ، والإيمان بالاحسان ، ويؤمر بمبادئه الإنسانية أكثر من إيمانه بالمذهب . ويجد من الظروف ما يحتم ذبح أكثرهم تحمسا ، ويقتل عن رضى في مصلحة الجماعة . والمسرحية غير مقنعة فنيا ، وغرضه منها اشعار الجماهير بضرورة اتيان أعمال غير إنسانية لنصرة البدا . ويشفق ذلك مع وجهة نظره في مسرحيته الأخرى : قدسية المذبح جون دارك (١٩٣١ - ١٩٣٢) ، وفيها تصرح البطلة حين تحرق أنه عندما يسيطر العنف لا يسمف غير العنف ، في حين يسخر منها القسيس لأنه يعتقد غير ما يعتقد . وتظل هي تعتقد في إمكان الإصلاح والاحسان ، فجهدها من أجل ذلك عاث . لأنه يمثل خلق الأثرياء ، لا ثورة الاشتراكية . والمسرحية غير مقنعة فنيا بقضيتها .

وأهم مسرحياته في تلك الفترة مسرحية « الأم » (١٩٣١ - ١٩٣٢) المتبسة من قصة الأم لجوركي ، وهي تصور اعتناق امرأة قضية العمال والحزب الشيوعي ، وتفرغ بلاجيا فلاسفا المنشورات ، وتساعدهم الفاسدات ليل جمع معونات الحرب ، وتظهر في النهاية حاملة العلم الروس لثورة ١٩١٧ . ولكنها ليست مصورة من وجهة نظر تعليمية ، فلا تشرح مسائل المذهب ولا تحلها ، بل أنها تظهر في مناظر شتية لا وحدة لها ، ولا أتناع فيها ، والبطلة مجموعة متناقضة من فضائل وذنابل ، ولكنها تثير الإعجاب بشجاعتها واخلاصها .

وفي مسرحياته هذه حادة شيطانية تذكر بـترنيزيرج ، الى إثارة السخرية والضحك على طريقة شابلن . وتظهر عبقرية في تصوير الشخصيات التي تحكي العالم الخارجي بما فيه من عنف وضراوة حيث تتجاوز الوحشية مع الحاجة الى العاطفة ، والصراحة مع السوء ، في عالم تفتقد فيه المعاني الإنسانية . ويظل مسرحه أقدر على الإثارة بجريئانه الخاطفة لا بمجموعه ووحده .

وبعد المنفى بدأ تطور ملحوظ في فن بريشت ونظرياته النقدية . وقد كان قبل منفاه من المائيا يؤمن بأن المسرح يجب أن يكون أرسطيا ، يظهر المتفرجين بالرحمة والخوف ، عن طريق التحول

والتعرف ، كما في نقد أرسطو . وهو في تطوره في فنه متأثر - كما تأثر في فن الإخراج - بأراء رينهاردت ويسكيثور . فهما يريان مشاركة الجمهور في أحداث المسرح ، مما يطلق عليه فنيا : هدم الجدار الرابع ، وينتفعان في المسرح بوسائل الإخراج السينمائية ، ويدخلان المناظرة والنولوج للتطبيق على الأحداث ، ويحرصان على وحدة شعورية وحيالية للمسرحية بدلا من وحدة الحدث الحقيقية كما كانت معروفة من قبل . ويتأثر بريشت بهما ثار على المسرح الأرسطي ، ودعا الى ماسماه : المسرح الملحمي ، أو المسرح الأارسطي ، ونشر أسس البناء المسرحي الجديد كما يراه هو عام ١٩٢١ ..

وموجز ما قاله أن مسرحياته ملحمية ، يعي الإنسان فيها طبيعته على طريقة جديدة ، ويواجه مصيره البالس على منهج نقدي . وهذه المسرحيات تعتمد على القصص ، لا على الحدث كما في المسرحيات الأرسطية . ومسرحيات بريشت تجعل من المتفرج ملاحظا ، غير غائص في الحدث كما كان قبل ، ولكنها توقف فيه قدرته على العمل ، ومسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم لا تجربة . وفي مسرحياته يواجه المتفرج أمرا يبعث على استخراج أقيسة ، بدون اعتماد على الإيحاء العام كما كانت عليه الحل من قبل ، وفي مسرحياته تتحول التفسير الى فهم يراها المتفرج ليدرسها ، في حين كانت المسرحيات قبله مبنية على الشعور ، ولا يفترض في مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بجوانبه علما وأنه غير قابل للتفهم ، بل هو فيها موضوع بحث ، متغير دائما ومبعث تفر لعاله دائما . وليس مثار الاهتمام في مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحسل وتبريرها الفكرى . وكل منظر في مسرحياته مقصود لذاته ، لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضوع يتقدم في صورة موجات محدودب في جبو مفاجات لا في خطوط متصلة ، ثم أن في مسرحياته تحدد الشخصية المدنية الفكرة على حسب العقل ، في حين كانت الفكرة هي التي تحدد الموجود على حسب الشاعر .

ولنحظ بريشت نفسه أن هذه ليست حدودا فاصلة بين مسرحياته والمسرحيات القديمة . وهو لم يهمل وحدة الموضوع ، وأن أهمل وحدة الحدث ، فالرباط الخفى بين أحداثه واضح لمن يتأمله . ويربط الشعور بين الأحداث في وحدات أيقاعية يتجلى فيها جهد فنى كبير ، ويقوم هذا الأيقاع مقام وحدة

الحدث القديمة . وبعض مبادئه غامض كزعمة أن المسرحيات الأرسطية يفرض فيها أن الإنسان معروف ولا يتغير . وربما كان يقصد من وراء ذلك الى انكار « الجبرية » ، لأنه حرص على تأكيد أن الإنسان قادر على تغيير مصيره بمواجهته . ويزعم كذلك أنه نفى الشعور من مسرحياته ، وهذا غير صحيح ، إذ بالشعور لا بالمطلق ، وبالاندماج في الحدث لا بالتخلي عنه يدرك المتفرج دوافع الحدث . وفي هذا المقال سبق أن ضربنا أمثلة لحرصه على إثارة الشعور في نص مسرحية : دائرة الطباشير القوقازية ، وفي إخراجها .

ومن وسائله الفنية لتحقيق مبادئه السابقة إضاءة المسرح أثناء العرض ليظل المتفرج على وعي نفسه وبما حوله ، واستخدام الصور المتحركة وشرح الأحداث بواسطتها ، وكثيرا ما كانت مفتعلة ، واستعمال مكبر الصوت وقد أثار الضحك بين المتفرجين فعدل عنه ، واستعمال الأتقنة . وتلتحق هذه الوسائل الفنية كلها بما سماه بريشت : « التصر » ، وبها يظل الممثل منفصلا عن حقيقة الشخصيه المسرحية التي يمثلها . وقد كان المخرجون من قبل يمدحون الممثل حين يتدمج في الشخصية حتى يظن أنه هي . وكان أعظم ما توقع من هذا الممثل هو هاملت أن يقال له : أنه هو هاملت . وهذا ما ينكره بريشت كل الانكار . وعنده أن الممثل يعمل بدور الشخصية ، ولا يظل باردا ، ولكن على أساس أنه يحكيها ولا يتوحد معها . وكان يحرص على تأكيد هذا المعنى في الإخراج . فيجعل الممثلين « في مرحلة الإخراج » يكون أدوارهم بصيغة الغائب ، كأنهم يتحدثون عن غيرهم ، ويحكونها في الماضي لا في الحاضر حتى يستقر لديهم الشعور بهذا الانفصال عن الشخصية التي يمثلونها ، أو توضع الشخصية في دور بحيث يشعر المتفرج أنه مفروض عليها كرقصة أليف ابن الام شجاعة التي يقوم بها لا على تجاوب ، بل ليشارك فيها ، كأنها مفروضة عليه .

وتتسع وسائل « التفرير » حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية ذاتها ، كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد ، بحيث يشارك فيه يفكره أكثر من شعوره . وعنده أن مجرد تصوير الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في

(١) Verfremdung وترجمته المؤلف بالانجليزية : estrangement وما يستحق الذكر أن النقاد الفرنسيين يترجمون هذا الاصطلاح distancement أو : distanciation

تغييره . وهو في هذا يتجاوز التعرف الأرسطي ، كما يتجاوز واقعية زولا في نقل قطاع من الحياة موضوعيا الى عالم الفن . وجوهر المسرح عنده ان يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته ، لتتكون المسرحيات مقنعة بالتفكير ، كالدفاع امام القضاء ، ومن رسائله في ذلك توكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله ، ، مثل شخصية شين تي التي تقترب صتوفا من الشر مع طيب طويتها ، في مسرحية : سيدة سبتروان الفاضلة ، ومن هذه الوسائل تكرار الشخصية بصورة أخرى . ففي نفس المسرحية يعنح آلهة الصين الثلاثة تلك البغي (شين تي) مبلغا كبيرا من المال ، ولثلا يستغلها الآخرون لتلجا الى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : « شوي تا » . ولن يكون هو سوى « شين تي » نفسها متكررة في زى رجل . وسرهان ما يكشف ذلك جمهور المتفرجين . وتتردد نفس الشخصية في لعب دورها الزدوج طوال المسرحية . وهذا التكرار (١) فرصة لنقد السلوك ، والنظر الى الاحداث من جوانب مختلفة ، للابحاه بإمكان تغير الحدث وتفسير الشخصية ، دون استغراق في واحد منهما ، ورؤية الموقف في صور ممكنة كثيرة .

وظهرت وسيلة التفرير هذه في أول مرة في إنتاج بريشت ، في مسرحية « رجل فكاك » التي سبى ان ذكرناها ، وفيها تتحول شخصية جالي جابي بالاحداث الى شخصية متعشة للدماء ، بلغت اليها نظر الجمهور ويوجه تفكيره الى دوافع هذا التغير : « سيجعلون منه جزارا في غمضة عين اذا لم نلحظه » . وفي دعوة الجمهور الى ملاحظة ذلك وسيلة « تفريب » . ومن هذه الوسائل شراح الاحداث في المسرحية ، ووقف سير الحدث لحكاية ما مضى منه مما لم يمثل امام الجمهور . ويقول بريشت : « يتحقق اثر التفريب للشئ المراد فهمه او لفت النظر اليه حين يتحول من امر عادي جيد معروف مائل مباشرة الى امر خاص مذهش غير متوقع . ففي معنى من المعاني يصير الوضوح في ذاته غير مفهوم ، على حين ان هذا لم يحدث الا لكي يجعله مفهوما كل الفهم . وهذا شأن ما يحدث في امور الحياة كل يوم . فالرجل يقوى اتساعه الى « ان امه امرأة رجل آخر حين يصير صهرا .. »

(١) يلحظ المؤلف ان صمولي يكييت استخدم التكرار وسيلة تفريب في مسرحية : في انتظار جودو ، في الفصل الثاني ليهما تكرار للفصل الاول ، وكذلك يكاد يكون كل من الشخصيتين الرئيسيتين فيها تكرارا للآخرى .

ومما يلحظ ان بريشت استعمل وسائل التفريب لغاية سياسية ، ووسيلة دعائية في اعماله المسرحية في حوالي سن الثلاثين ، فكان طابعها تعليميا ، غير حيوي ، على الرغم من اثارة الدهشة ، ولكنها في مسرحياته الأخيرة اكتسبت طابعا فنيا في اثاره التعجب والخوف والتأمل والاسى .

ويتضح هذا الفرق في كتيبه الذي اصدره عام ١٩٤٨ ، وعنوانه : أورجانون المسرح الصغير ، وفيه ينكر اعماله الفنية الاولى ، ويرى انها كانت تعليمية سياسية ، وان المسرح يجب ان يكون مجاله المتعة الفنية لا غير ، غير انه يحتم ان يتكيف بملابس عصرنا ، ويكون علميا في طريقته . ولكن هذا الوصف العلمي يعنى في نظر بريشت ان يكون المسرح شيوعيا ، لانه كان يرى الحتمية التاريخية نتيجة للعلم . ومن ثم يبدو تناقضه . وهو من ناحية أخرى يؤكد وظيفة المسرح في الكعاح السياسي : « نحتاج الى مسرح لا يقتصر على مجرد اتاحة المشاعر والمعارف والدوافع التي يسمح بها مجال العلاقات الانسانية الذي تجري به الاحداث ، ولكننا نحتاج الى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هي نفسها دورا في تغيير العالم » . ومثل هذه العبارة تحملنا على اعتقاد انه لم يفلح الغاية ، ولكن من خلال المتعة الفنية . وبطبيعة ذكره لشخصية الرسامالي بونتيلا في مسرحيته : السيد بونتيلا وخادمه ، يقول : « يمكن ان يستخلص المجتمع متعة حتى من الأمور غير الاجتماعية ما دامت تتم عن حيوية وعظمة .. حتى لو ان نهرا فاض مهددا بكارثة لا يمكن ان يشر متعسة المجتمع عن حرية لو كان المجتمع قادرا على السيطرة عليه . ومن ثم فهو ملك للمجتمع » . ويرداد هذا الاتجاه الفني في نقده حين يعمم مجال المسرح في كل محاولات او تغييرات تدخل مجال التصوير الفني ، فتشير فينا « شعور الانتصار والنقطة وتزودنا بمتعة امكان تغيير كل شئ » . فالتغيير هنا مقصود لذاته ، لا للدعابة ، والفرض منه تقبل فيض الحركة الحيوية . وسبق ان عبر جاليليو في مسرحيته عن وجهة النظر هذه حين قال : « احسب ان العالم مظهر نبل حقيقي ، ومثار اعجاب حقيقي ، لما يجري به على الدوام من التفسيرات المختلفة على مر الاجيال » . ويقصد في ذلك ان المتعة الفنية هي السبيل لما يستخلص من فكرة ، ولا يصح ان تكون هذه الفكرة سافرة . وليس بريشت في نقده هذا ماركسيا ، كما انه ليس ضد الماركسية . وليس

غرضه أن يخلو مسرحه من الغاية الاجتماعية ، ولكن يجب أن تكن الغاية وراء الأحكام الفنية . ويجسد بريشت عيون المسرحيات المأسوية القديمة التي تعالج الماضي . ويحدد المسرحيات التي تعبر عن كوارث حاضرة يتمتع المجتمع بعرضها فنيا فيما لها من قوة ، وبحيث تظل ممكنة الحدوث تحت سيطرة المجتمعات الحاضرة . هذا على الرغم من أن العمال ملأ بالكوارث والأحداث التي لا يمكن السيطرة عليها ، سواء للفرد أو للمجتمع ، وقد تناولتها المسرحيات المختلفة ، ولكن في هذا المجال لا مكان لبريشت ، وفي نقده تظل شخصيات مسرحياته اما ضالة تعاني من الماضي معاناة ذات مفزى إنساني ، واما لايفة غارقة في استمتاعها وفي تضاد مع الحاضر .

ومن وجهة النظر الفنية تظل مسرحية « بلع » في مرحلة انتاجه من خير مسرحياته الفنية . فبعد مستهتر مرح في عمق فكري ، ولكن يظل ضميره معزولا عن المجتمع . والمسرحيات التالية التي ذكرناها له من قبل أضعفتها الدعاية المبشرة . وكانت شهرة بريشت الحقيقية بالمسرحيات الأخيرة له ، وفيها يقوم البناء الفني الاصيل بصور المسكلا الإنسانية الاجتماعية . ومن أوائل هذه المسرحيات مسرحية سيدة سيتزوان الفاضله (١٩٣٨ - ١٩٤١) وعلى الرغم من أنها تعالج قضية الفساد والمفسد قضية آثارها مسرحياته الأولى ، فإنها تعالجها في تعقد فني محكم كثيف . وليست في بنيتها مسرحية ملحمية . فالحكاية فيها ممتدة للغاية حتى لينعدم التسلسل نهائيا ، ولا يمكن فيها انزعال المتفرج عن الحدث ، للتفكير ، ولكن لا بد من الاندماج الشعوري ، على الرغم من استخدام وسائل التغريب . وفيها انعدم جانب الدعاية نهائيا . وتزودنا دياكتيسية مقابلات صنوف السلوك للشخصيات بنوع من التوتر الذي توافر من قبل للمسرح الكلاسيكي . على أنه لا بد من شيء من التخلص من سلطان الشعور تجاه الأحداث حتى لا يستعصى فهمها . فآلهة الصين الثلاثة لا يجدون من فاضل في الأرض حتى يهبطون إليها سوى يفي . ويذكر هبوط الآلهة على حسب معتقدات الصين بهبوط اللوات العلية إلى سدوم في التوراة عند العبرانيين . وحين تثرى سيدة سيتزوان (شين تي) بالمال الذي منحتها آياه الآلهة ، وتخترع شخصية ابن عم لها (شوي تا) ليحميها - سبق أن ذكرنا هذا - تقع في حب طيار مفلس . وتظل على حبه على الرغم من معرفتها بأنه

يستعملها ومالها للذات . ويلجئها المحاضر للاعتزال بشخصيتها المزدوجة ا اقرب الوضع لم تستطع أن تظهر بوصفها شوي تا) فتنتهم باغتيال ابن عمها هذا الذي لم يعد له وجود . وتحاكم أمام الآلهة الذين يعجبون بها ولكنهم لا يخلصونها مما هي فيه من عذاب الضمير وما تواجههم من مشكلات ، ويكتفون بتسحقها أن تكون طيبة ، وكل شيء سيسير على مايرام وهي النهاية بخير الجمهوسور بأن الخاتمة ليست مرضية ، وأن على الجمهور أن يفكر في خاتمة أخرى .

وميزة المسرحية أنها تصور ضراوة الواقع لتثير الشعور والتفكير دون فرضي رأى خاص على منطق هذا الواقع . فهل هي تأويل لوصية حب الجار والصحب ، مع ما يصحب ذلك من كوارث الأحداث التي تتطلبها التضحية ، على نحو قريب مما فعل إبسن في مسرحية : براند ؟ وبذلك تكون مأساة تصور استحالة قيام الخير الإنساني . وقد تكون ذات معنى وجودي في البرهنة على عبث جهد الوجود في حين تؤكد برغم ذلك في سبيل قيام خلق هو ثمرة جهد إنساني يسد فراغ اللامعنى ، كما فعل سارتر في الذباب . فحقق شين تي في إخلاصها بشر مع ذلك أعجابا عميقا . ولم احتمال نالها الحق . قال بريشت عن هذه المسرحية : « الحق سيتزوان في هذا المثال - وهو الذي يقوم في كل مكان يستغل فيه الإنسان الإنسان - لم يعد له وجود » أي في الصين الحديثة ، ومعنى ذلك أن مسائل الاستغلال في المسرحية قائمة فحسب في المجتمعات الرأسمالية . ويمثل هذا القول تبدو في المسرحية وسيلة تغريب أخرى تجلطنا نفكر تفكير آخر في هدفها . فليس هدفها إثارة أعجابنا بملك شين تي ، ولكن التفكير فيما إذا كان مثالها يمكن أن يجذب النوع الإنساني . فقد أرادت شين تي أن تحب كل الناس ، ولكنها لم تستطع أن تحبهم على سواء ، فاستحال عليها مثالها ، فأرادت أن تحقنهم بالقسوة . ويناقش النقاد الآلهة في المسرحية في أن العالم ليس محتاجا إلى الحب بل إلى صدق الرغبة ، وليس محتاجا للعدالة بل إلى نقاء الطوبة ، وليس محتاجا إلى الشرف بل إلى الاحتشام . وبذلك يقوم خلق المسرحية - كما يقول جون ويليت - على أن في الدول الرأسمالية « غالبا ما يكون فعل الخير مبعث انتحار » ، على أنها مع ذلك في صراع لتطلب الخير . فلا بد من عمل حاسم . وشين تي مثل لما سبق أن دلل عليه مرارا في مسرحياته الأخرى من الأخذ

بالحزم حتى العنف . وقد صرح هو أن شسين تم تدلل على أن المسرة « كى يكون خيرا لا بد أن يكون قاسيا » . ولكن ميزة المسرحية أنها لا تدافع على جموح ، ولكن تصور ، مع إثارة شعور إنسانى ، مثل فى قول شين تم تشرح حيرتها وتلقها بمن يستغلها (شعرا) : « وأبته ليلًا ، وخداه منتفخان فى نومه ، وكانا يشيران الإشمئزاز ، وفى الصباح استسكت بصدره بدلته فرأيت الجدار قد مزقها . وعندما رأيت ثوم ضحكته ارتعست ، ولكنى رأيت خروق حذائه فأحببته كثيرا » . وعلى الرغم من أن المسرحية غير دينسية وبخاصة غير مسيحية ، فإنه يمكن أن يستشف من خلالها قضية « التطهير بالعداب والمعاناة » . ويسأل بريشت الجمهور فى النهاية عما يحتاج اليه العالم : إلى إنسان جديد أم آلهة جديدة ، أم لا يحتاج إلى شيء إطلاقا ؟ وهذه مسألة تمس ما يشتره التدين المسيحي على الإخص ، وما يتصل به من مسائل فى أوروبا . ويدل مجرى الحدث ، كما يدل تفكير بريشت فى واقعه ، على أن المسرحية أقرب فى نزعتها إلى الدين الطبيعي منها إلى العقيدة المسيحية .

وسنوجز فى تعليقنا على مسرحياته الأخيرة الناضجة . ففي مسرحية جالييليو التي ظهرت فى صورتها الأولى عام ١٩٣٧ - ١٩٣٩ مسألة التجارب مع اللابسات للوصول إلى غاية . وقد أعاد كتابتها فى صورة أخرى (١٩٤٥ - ١٩٤٧) ، فكان جالييليو ناثرًا على طريقته فى الوصول إلى غايته من الثورة بالجلية . ويدع بريشت للقارئ الفصل فى مسابقة مثل جالييليو فى طريقته أو الثورة عليه . فهو محق بعض الشيء فى خطئه ، أو مخطئ بعض الشيء فى صوابه . وعلى أية حال لم يدع فيها إلى سلبية أو ياس ، فليس هذا من خلقه . وكما يقول بريشت « شعرا » : « لا يستطيع من يهزم أن يهرب من الحكمة . فعاد إلى ذات نفسك وغص . وليعرك الخوف ، ولكن غص ، غص فيها حتى الأعماق . فثم درس ينتظر » . وربما كان هذا الدرس هو الشيوعية كما ظل بريشت يعتقد ، ولكن مع ذلك ووراء ذلك معان إنسانية تجسساوز قضيتها ولا تغرضها .

ومسرحية السيد بونتيلا وخادمه ماتي (١٩٤٠ - ١٩٤١) يقوم الاقطاعي بونتيلا بمسكين متضادين ، فهو كريم حين يشرب ، بخيل شحيح حين يفيق . وحين يصحو يوصى ابنته ابغا بالزواج من ملحق سياسى غبى أحمق ، وحين يسكر يوصيها أن تزوج

سائق عربته المخلص لبدأ العمال : ماتي . ويظل يتردد فى هذا ، وتتردد ابنته ، حتى يترك ماتي خدمته ، ومما يذكر أن ماتي يهين سيده ابغسا لسخرتها من مبادئ العمال . وفى المسرحية نواحى نقد سياسى واجتماعى فى مناظر متتابعة لا وحدة لها . ويمثل فيها ماتي طبقة العمال كما يمثل بونتيلا الملاك . ويدعنا بريشت لتجاوب مع كل منهما ، ونفكر فى مسئلتهما متحيرين بين جمال الأرض وطبيعتها وطيبة الطوية الإنسانية حتى فى أسفافها .

ومن عيرون مسرحياته الأخيرة مسرحية : الام شجاعة (١٩٣٨ - ١٩٣٩) ، وفيها غموض الواقع وتوتره . وهى ضد الحرب بمآسيها وجرائمها التي يرتكبها جنود على من آثار ما يفعلون ، وهذه القضية هى التي تربط بين منازرها الشتبنة . ومن القضايا الزعمية أن الحرب وحدها تخلق الفضائل ، والاحساس بالمسؤولية ، وتزدهر معالى الوفاء والشجاعة والصدق ، فى حين ينص أن الفضائل الكبرى نحتاج إليها حين تسير الأمور سيرا رديئا . ولا حاجة بالجند المتنازين إلى قائد ممتاز ، بل إلى قائد ضعيف . وتحذر الأم الشجاعة اولادها من الفضائل : « فتنظر اليك من الشجاعة المفرطة ، وسينسحقونك حين الشرف ، وكأثرين من الحب والعطف ، ولا تجدى التصالح شيئا فى مجرى الأحداث . وسهجو الطامى الفضائل ، ومغية نتائجها . فشجاعة سيزار جوزيت بغيانة بروتوس ، وحجب سقراط للحقيقة جرعه السم ، وحكمة سليمان تنتهى إلى الإعتراف بعث كل شيء . وفى ذلك يتراءى البأس من عبث كل جهد إنسانى ولكن الطامى هزاة ومثير للسخرية ، مما يجعل كلامه مبعث تفكير فيما وراه ، لا تعبيرًا عن رأى ناخج ويؤولها الشيوعيون بأن الحرب ستستمر ما لم يوجد المجتمع الذى لا طبقات فيه ، فتتوحد المستويات ، وحينئذ لا يكون ثم معنى للتضحية أو الثافات . وعلى حين تهنى الأم شجاعة ابنتها على أنها بكاء ، لئلا لن تندم على ادارة لسانها فى حلقها معترفة بالحقيقة ، مثل أن تقول لها ان الحب فضيلة تهبط من الأعلى ، فيجب الحذر منه ، وفى نفس الوقت تنص على الفلاحين استسلامهم واكتفاءهم بالدعوات والصلاة لتجساة القرية . وتبكي الأم على موت ابنتها ، ولكنها تهنى نفسها أنها نجت مما لا يزال يتعذب منه الآخرون ، ولا يزال فى خيالها أن ابنتها حية ، فتودعها بقولها : « على أن أعود للعمل ، خذنى معك » . وفى المسرحية

ما يثير نفورنا من الشر ، وما يدل على أنفاسنا فيه في وقت معا .

والمرحجة الأخيرة التي يتحدث عنها المؤلف هي مسرحية : دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٤-١٩٤٥) ورباطها الفني هي قضية الاشتراكية الشيوعية التي تصل ما بين الأحداث . وموضوعها انقاذ الخادم جروش لاين الحاكم المستبد أثناء ثورة قام بها الشعب ، وقد احتفظت بالطفل الى يوم المحاكمة التي طلبت فيها الام عودة ابنها اليها بعد ان أهملته ، وبفضله للخادم القاضي ازدك ، لان لديها احساس الامومة الحق ، دون الام الحقيقية . وهذا الحكم يبرر الاجراء الاشتراكي في الحكم بملكية الأرض لمن يجيد زراعتها لا لمن يملكها . وتبدو جروشسا نبيلة مضحية في سبيل انقاذ الطفل وتربيته ، وقد تزوجت من فلاح قد مات لتحفظ للطفل بمكانته ، وحين يتبين انه سيعامل كزوجة وفية لا تعرف الاثرة . ولما عاد جيبها سيمون من الحرب تدمه يشك في وفائها ، وتفضل ذلك على ان تسلم الطفل لامدائه . وهذه التضحيات الكثيرة تبعد بها كثيرا عن الواقع الحقيقي ، وتجعلها على طرف النقيض من الشخصيات الطبيعية في المسرح الطبيعي . وحين تحدث المؤلف في شخصيات المسرحية لتدع كلاً « بفكر أدور في تكلم » وحدث جروشاحتل ما يقرب من نصف المسرحية . مما يثير حشدا من المشاعر الانسانية المتعالية . ويترك بريشت النثر الى الشعر في مواقف تثير جانباً خاطفاً من الشخصيات ، كهذا الشعر الذي تؤكد به جروشاحتلها لسيمون عندما سافر الى الحرب :

« سيمون لثامشالا ! سأنظرك .

الذهب يلقب منه بالطيبة الى الحرب ، اياها الجندي ،

الحرب الدامية ، الحرب المرة المذاق ،

التي لن يعود منها الجميع :

وسأكون هنا حين تعود

سأنظرك في للال الدردار البانج

سأنظرون قروح الدردار الجرداء

سأنظرك حتى يعود آخر جندي

ويعد ان يعود .

وعندما تعود من الحرب

لن نطأ اودية انسان حية الباب

وستظل وسادتي خالية مني

وفى لن يقبله احد .

وعندما تعود ، وعندما تعود

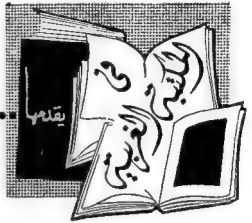
سيبتسر لك ان تقول : كل ما قلته هذا كان صحيحا » .

وعلى الرغم من اسفاف ازدك ، وظل واعيا بأن حقوق الفقير مهضومة ، وأن أسس المجتمع لابد أن

تتغير ، على الرغم من أصراره قولاً بأنه لن يفعل ما يعين على توضيح معالم الانسانية وجلالها . وليست لديه مبادئ محددة ، ولا يدع أفعاله تشف عنها . ومن هذه الناحية يبدو شبيها بجروش . وهو جذاب في وقاحته وكرمه ، وفي غروره وتواضعه ، وفي جهله وحكمته ، وفي تجديفه وتقواه . وفي النهاية يتلاقى ازدك مع جروش كاتجاهين متشابهين مقترفين معا : وتلكو جذور جبلته القبيضة الانسانية الفاضلة الهدامة في مواجهة الاحساس السامي بالامومة الهادي ، المتأثر لدى الفتاة التي تفضل الموت على التخلي عن الطفل ، وهي على فقرها ليس لديها ما تهديه اليه كي تكسبه . وهي في نفس الوقت لائق فيما كثر مما يمكن ان يثق المرء في لسان او قاتل . وبعد اللجوء الى دائرة الطباشير التي يدهي فيها كل من الام والخادم بشد ذراعي الطفل ، وبعد آباء جروش ان تعسف بالطفل ، دون الام ، يحكم ازدك بالطفل للخادم لانها ذات الاحساس الصادق في امومتها . وهذا الحكم يتفق مع طبيعة ازدك الخبيثة ، وادراكه للصدالة بالفرصة دون اعتماد على حجة او تفكير فيها . فلم يستطيع مقاومة التفيلية في الخادم . وهنا يتضاد ادراكا مختلفان للعادلة ، ولكنهما يتلاقيان آخر الامر .

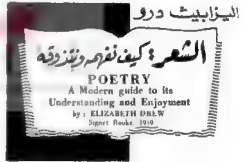
وازدك مثل الطبيعة في الفموض واللاخلفية ، ولكنه مثلها يتطلب صلاية انسانية لابراز الفضائل . وفيه لذلك مشابه من « بمل » فيما ذكرنا من قبل . وكلا البطلين - في تفرد مسلكتهما وتطرفه - يمثل بطولة غريبة غير مستسافة ولا واقعية ، ولكنها تشف في توتر عن ادراك واقعي ومنهج انساني في الهدف . وهذا طابع مسرحياته الأخيرة جميعا .

ويسود اوضح ما يكون في مسرحياته التي عنى المؤلف بتحليلها ، وتحدثنا منها . وعلى الرغم من أن بريشت عاش قضايا وعصره في مسرحياته ، فإن معانيها الانسانية العامة تستشف من التصوير دون حاجة الى ربطها بملذهب فكري او طبقة . وتبدو هذه النزعة الانسانية خاصة في مناظر المسرحية مثلًا في الام شجاعه ، وفي دائرة الطباشير القوقازية ، كما تبدو في مختلف شخصياته المسرحية ، حتى حين تصدم رؤيتها واضحة في الوحدة وفي مجموع الأحداث . وجذور مسرحياته يمتد حتى أعماق المشكلات الانسانية الاشتراكية ، ليصور من خلالها الانسان في كل ما يحتويه او يامله .



- سمير سرحان
- عبد العزيز حمودة
- فاروق عبد الوهاب
- د. فاطمة موسى
- محمد محمد عناني
- وديع كيولس

درو : هو أن يجعل قراءتنا للشعر عملية استكشاف ،
تكتشف لدى القارئ بشكل مستمر من فهم جديد لنفسه
ولكتاب الشعر وكتابته على السواء . يجب أن يكون النقد دعوة
لأن نقرأ وأن نسبح وأن نتسكع في دنيا الشعر ونحس بما له
من جسر . وبما أن الشعر فن يتوسل باللغة ، وبما أن الفن
والصناعة لا يتصلان فإن الدكتوروة درو تقسم كتابها قسمين :
الأول يتناول الوسائل الفنية الأساسية في صناعة الشعر وهي
النظم الصوتي ، والصور الفنية ، والنسيج اللغوي والبنشاء
اللفظي وتركيب القصيدة . وهي كلها وسائل الشاعر التي غايتها
ومن ثم فإن جزءا هاما من عمل الناقد هو أن يحاول فهم
جهده أن يكشف لنا عن هذه المهارات والحيل الفنية . ولكن
معرفةنا بالوسائل الفنية لا قيمة لها إلا إذا مكنتنا من الاستجابة
لا تسمية المؤلف « الغاية من الشعر » وهي إيصال التجربة
الإنسانية . ولهذا خصصت القسم الثاني من الكتاب لمناقشة
عدد من القضايا التي تثير موضوعات معينة ترد كثيرا في كل
عصر من عصور الشعر ، موضوعات عامة يشترك فيها البشر
جميعا وقد صير عنها الشعراء أدق تعبير وأخلصه . وهذه
الموضوعات تشبه كثيرا ما كان يطلق عليه العرب « أغراض
الشعر » ، إذ أن المؤلفات تتحدث في هذا القسم التي تسميه
« الشعر والتجربة البشرية » عن موضوعات مثل « الزمن »
و « الموت » و « الصراع والوحدة » و « والتفرد الاجتماعي »
و « الطبيعة » و « الحب » و « الإنسانية » و « الدين » .
وهذا الجزء الأخير قد لا يلم القارئ العربي في شيء إلا أن
مطلعه استشهد بقصائد من الشعر الإنجليزي تتحدث في هذه
الموضوعات أو « الأغراض » . ولكننا قد نأيد كثيرا من هذا
الكتاب إذا استعرضنا قسمه الأول ، ذلك الذي تسميه المؤلف
« عملية الشعر » ، وتبدو بفصل عن « الشعر والتساير »
سهله بقولها أنه « على الرغم من أن علماء الاجتماع يقولون
لنا إن حياتنا الإنسانية هي الطعام والنوم والمأوى
والجنس ، فانه يبدو انه كان للإنسان دائما حاجة أخرى تبدو
من الشجرة السطحية أنها عديمة الفائدة وزائدة من الزور »
وهي الحاجة إلى الخلق الذاتي عن طريق الفن » .



تعمل مؤلفة هذا الكتاب رئيسة قسم اللغة الإنجليزية
بكلية سميت ، وقد تخرجت في جامعة أكسفورد وأصبحت عالما
من أعلام النقد الأكاديمي ، لها فيه عدة كتب هامة منها
« اكتشاف الشعر » و « اكتشاف الدراما » و « اتجاهات
الشعر الحديث » و « ت . س . - اليسوت : التركيب الفني
لشعر » . والكتاب الذي نعرض له هنا هو آخر مؤلفات
الدكتوروة « درو » تقول أنها كتبه راجية أن تكسب به للشعر
قراء جديدا يستمتعون به ويستفيدون منه على الرغم من أنها
تؤمن بأن الشعر لا يحتاج إلى كتب عنه حتى يستمتع الناس به،
فالقادرة على تولفه للذة طبيعية في الإنسان مثلها مثل اللذة
على كتابته . ولكن لا بأس من قراءة بعض الكتب التي تتحدث
في أسوئه ونقده حتى يتحقق ما قاله « أفانيسيس بيكون » من أن
« القدرات الطبيعية مثلها مثل النيات الشيطانية ، تحتاج إلى
التدريب بواسطة الدراسة » . فالتفكير يتولى مهمة تهذيب هذه
القدرات الطبيعية ، وليست مهمته أن يفسح القوافيين فيما هو
جيد أو سيئه من الأعمال الأدبية ، وليس له أن يعلمنا كيف
نتلقو الشعر ونطلق صرخات الإعجاب أو الاستنكار كلها دعما
للأمر إلى ذلك ، كلا وإنما هدف أي ناقد جاد في رأي الدكتوروة

يبنى « يونج » العالم النفسي الشهير نظريته على وجود ما يسميه « اللاشعور الجماعي » (١) - وهو في اعتقاده صور واتماظ رمزية متوارثة توجد في « شعور البشر جميعا » وتظهر القوة الواضحة في أحلامهم وإساطيرهم وفنونهم . أما الأدب فتسميه الدكتور دود التسجيل المكتوب - ل« شعور البشر الجماعي » . وعلى الرغم من أنه يظن على وجه البشر عظمهم وشغرت جديدة نفسا - العاطفية والإخلاصية والطيفية والكرات ونجسنا مشقة قراءة الأعمال الأدبية القديمة ، لو لم تكن نصية لنا جوابات حياتنا في الحاضر - فقد كان للبشر على مر العصور التجارب نفسها - العاطفية والإخلاصية والطيفية والكرات والالام ذاتها ، كما أنهم قد واجهوا المشكلات الإنسانية نفسها ودخلوا في الصراع العاطفي والأخلاقي في علاقاتهم مع الآخرين ومع أنفسهم . ولم يكن يتسنى لنا نحن أبناء العصر الحاضر أن نعرف ذلك لو لم تشعركم من هذه الملايين البشرية بحاجتها إلى إيمان ما أحسوه وما لاطهوا من طريق الثقة ، وبحاجتها إلى أن يجعلوا تجربتهم تجربة مليئة بالثقة وذلك بواسطة الأخبار والحكاية جوابات التجربة من مختلف الزوايا ، وبذلك يمزجون صفاتها الذاتية الخاصة بأعطالها « الشكل » داخل إطار الفلسفة .

والشعر من الفنون الأولى ، وسيلال أكثرها قدرة على إيصال التجربة في شكل مركز ودقيق . فما هي إذن الصفات الخاصة بتلك الفئة القليلة من الناس الذين أحسوا بحاجة شديدة إلى تصحيح تجاربهم في الحياة عن طريق اللغة ؟ ما هو الشاعر ؟

يقول ورنزورث أن الشاعر هو « من يتحدث إلى بشر » وهو بلرغ أكثر من الآخرين بمقدوره الحياة في دأحه « وهو تعريف لم دقيق لكثير من الناس من غير التشهير لهم حساسية وقدرة فائقة لمكتهم من التعبير المباشر عن أحاسيسهم عن طريق الكلام الشعري . كما يفهم هذا التعريف أعرافا بأن الشاعر « شخصية » في مادة في حين أن « شخصية » الشاعر ليست في الدرجة الأولى من الأهمية . فالشخصية بعينها في عالم الحياة اليومية حيث السمسمة لكلمة الغضب ، والظلال الاجتماعية ، أما إذا تملك الشاعر الحاجة لتلك إلى الخلق ، فإنه يصبح غريبا في عالم الحياة اليومية . وعشلة يعيش الشاعر في عالمه الحقيقي حيث تنحدر تجربته في الحياة الواقعية العالمية إلى العفائي - تنحدر من رقة الزمان والمكان ، وتتجمع أجزاء هذه التجربة في علاقات واتماظ جديدة . وفي هذا العالم يصنع الشاعر وحده « وشكل ما » بدون شخصية . ولقد وصفت « كينس » الشاعر بأنه « لا شخصية » ، لا هذا ، الشخصية بلأ دائما وأما آخر (وهو الشخصية) - وقد غير « بيتس » أيضا عن المعنى نفسه عندما قال « شخصيتي ليست إلا جزءا صغيرا جدا من ذاتي التي كانت تتمررنى طريق مول حياتي » فلم يكن تأريها في شعري أكثر من تأثر شخصيته الزائلة على حركات ولحمة .

أما أكثر هذه التعريفات تطرفا فهو ذلك الذي قاله اليوت : « الشعر ليس تعبيراً عن شخصية الشاعر ، وإنما عروب من هذه الشخصية .. فليس لدى الشاعر شخصية يبرر منها ولكن وسيط معين ، هو وسيط لحسب وليس شخصية ، ومن خلاله تتجسج أطباقاته وتجاريه بطريقة جديدة فغرية ومتونة « وسواء ألقنا على هذه الآثار أو لم نوافق فالتا نلاحظ أن كل شاعر منذ العصور البشرية الأولى قد أحس بنفسه خاضعا لقوة تتحدى ذاته التي يعيش بها في حياته اليومية . هذه القوة جسمها الكتاب الكلاسيكيون في العصور القديمة في شخصية « أبولو » اله الشمس ؟ « فرانس الشعر » (٢) ، وجسمها الرومانتيكيون في الخيال (٣) وكانوا يعتبرونه غريبا من عروب

Collective Unconscious
Myths
Imagination

(١)
(٢)
(٣)

السحر وليس قدرة من قدرات الإنسان العادية . ولئن ماذا عن الشعر نفسه ؟ هل استطاع أي شاعر أو ناقد أن يعرف الشعر ؟ أنهم يتحدون عنه في تعريفات متباينة مختلفة تمام الاختلاف حتى أنه يبدو أنه من الصعب أن تؤمن بأنهم يعطون النشاط الإنساني نفسه ، هالك بعض ما يقولون « الشعر هو تعاضد المعرفة وروحها الشاملة (ورنزورث) » الشعر هو ذلك الذي تضوي تحت جميع العلوم ، وأليه تعود جميع العلوم « (شيلى) - « الشعر يبرر من صفات ملوية ... لا يستطيع أن يحدد الصفات إلا إذا استطاع أن يحدد حالة من الشعور البشري » (هيريت ريد) . « الشاعر ، في صورته التالية ، يحرر كل مظاهر النشاط الكامنة في روح الإنسان » (كولريج) .

ونقابل هذه التعريفات الرومانسية جميعا تعريف كولريج نفسه بأن « الشعر هو وضع أفضل الكلمات في أفضل نظام » أما اليوت فيصنف القصيدة بأنها « شكل من أشكال التعبير يتركز فيه عدد كبير من المصادر الغريبة في وحدة تعظية مفردة توصل تجربة لها معنى » .

ويصدق « يونج » أننا لا نستطيع أن نزل جوهر أي عمل فني ونفسه تحت الاختيار إذ أنه « من الممكن تفسير أي رد فعل مدبر بحره معينة ولكن الخلق - الذي هو مصدر الفعل - الجرد على خط مستقيم - سوف يقرر العلم الإنساني عن الظروف على حياتها إلى الأبد » وهو قول على جانب كبير من الأهمية . ولصارى ما نستطيع قوله هو أن الخلق تشبه العاد ومزج مجموعة من الخبرات ليشتع من ذلك حياة جديدة . والشاعر « أودن » يستخدم تشبيها عضويا يصف به الخلق الشعري يقول :

« الشاعر هو الأب الذي يحب القصيدة التي تصليها اللغة فالإنسان ليس الحياة كما نعيشها وإنما هو الحياة كما نراها في لحظة تأمل وتعيد خلقها في نوع جديد من الحياة (وهو الفن) هدفين يتوج جديد من الواقع وهو إعادة تعجيب التجربة والإعجاب بها وتوسيعها عن طريق وصفها في (بناء) عضوي مضطرب ، وذلك يجعلنا الشاعر أكثر فهميا بمشاورنا عندما نقرأ كلماته ويصطب أرواحنا عندما يخلق لدينا أحاسيسا جديدة بما حوتها مما يثبت رأي أنولد بأن « ألام نرد في مر هي نرتة السيرة » ولا أضي بذلك قوته على نفس سر الفكر والبشر والأسود ، ولكن قوته هي في أنه يتناول الأشياء بطريقة توظف فيها أحاسيسا جديدا ووليا بها » .

وبعد ذلك لننقل بنا إلى اللغة إلى مناقشة الوسائل الفنية التي تدخل في كتابة القصيدة وأهمها العصور الفنية فتقول أن الشعر بدون صورة فنية كجسم لا حراك فيه إذ أن التصحيح الجازي جانب جوهرى من جوانب البناء الشعري . ونلاحظ أن اللغة المادية التي نستعملها في الشعر أو في الحديث هي في حقيقة الأمر مبنية بالعصور الفنية ، ولكن هذه العصور قد بلغت من كثرة الاستعمال حتى أصبحت لا تملك الحياة ولا نفس بها لها من قلال وبذلك لا تستجيب لها . أما الشاعر فيوسع من دائرة أفكاره أو أوصافه ويمثلها دائما بأن يشبه الأشياء بنفسها ببعض أشكال جديد مبتكر بواسطة التشبيه المباشر أو الاستعارة أو الكناية أو لغة الجاز على وجه العموم . فمثل القصيدة ملية بالكثر من الذكريات والأحداث التي مررت به والأحاطات التي لاحلها في حياته اليومية . وهو في صورته يعزج هذا كله في لغة مجازية لها قلال لا تنتهي . وهذه القدرة على خلق الصورة الفنية فيتنفرد بها الشاعر وحده لا يستطيع أن يقلدها وإنما يتوصل إليها عن طريق الحدس .. هي في الحقيقة قدرة (حسية) على إيجاد صلة التشابه بين الأشياء التي يبدو أنه لا تشابه بينها . والصورة الفنية في أبسط مظاهرها تأتي في شكل تشبيه أو استعارة بصورة فعلا يصف د. هـ. أورنس العفاسي بأنه :

مثل قنار ، فلز أسود ، يرتدى على النور
ثم يستط ثانية

قتلى وليامز

فجأة في الصيف الماضي

SUDDENLY LAST SUMMER

by: TENNESSE WILLIAMS

Penguin Plays, 1961

هذه الصور تولد لدينا صورة بصرية معينة وتكشف عن تشابه بين الأشياء المختلفة كتعب أحاسيسنا ومتضا. وهي لا تتطلب منا أكثر من استئذان حواسنا. ولكن عندما يبرز الشئ بين الضل أو المظلمة أو كليهما معا وبين الصور الضبية فان تأني الاستعارة يصبح أعق. أبعاد غورا. فمثلا عندما يكتب شكسبير:

حينما استمدى الى حجاب الأفكار الصامتة المديّة
ذكرت بما مر بي في الماضي ..

لا نبرع مجموعة من الذكريات نستمدى لتظهر أمام محكمة أو ساحة قضاء هي مثل الشئ. أو عندما يقول كيتس في قصيدة الآلة الإفرنجية: «أنا يا عروس الشبكة المراء» فنحن لا نستمدى صورة عروس على فراش الزوجية. ولكننا في هذه الأمثلة نجد أن المضمون العاطفي للحدث أقوى من الصورة الضبية. ومن الممكن أن يعاقل الشئ على التوازن بين الجائين فمثلا حينما نتحدث ماثبت من الملك نكتان يقول: «بعد حبس الجراء المجرنة» بنام هيتا «وهنا لا نستمدى صورة تلك المجرنة في عقلي الشئ بالتمام وإنما نستمدى أيضا تلك التشخيصية العاطفية التي تصور لنا الحياة على أنها هي مجنونة يجرى نوم الموت العميق بعدها كنوع من الغلاص والراحة. وهذا التركيز من أهم صفات الصورة الفنية الناجمة في الشعر. فمثلا عندما يقول «بروفرو» بغسل قصيدة الموت «أغنية حب للربيد بروفرو» : «لقد كنت حيالي بملامح القوة» يرتكز فكرتين في فكرة واحدة: أولا أنه يشترك في الحياة بغير غشيل مثلما يبرش الإنسان «القوة» بدلا من أن يعيشها بالعرض كما يتوكلون. وثانيا أنه يقضي هذه الحياة في علاقات تقليدية لا تتمتع بطلان الجاملات الاجتماعية السطحية.

أما الرمز فهو شكل أكثر تعقيدا من أشكال الصور الفنية فمن الممكن أن يوحي الشئ الكادى - مثل الجسم المشترك - أو أمثال مكسور، أو وردة أكها المدود - للتعليق بعد لا يعض من الرمز والأفكار والعواطف التي يبلور هذه الرمز في عقل الشاعر، فيحاول التأمل في نفس القاري بواسطة القصيدة. من الجانب الآخر، قد ترتبط بعض العواطف المعقدة في نفسه ببعض الشواهد المادية. وهذه أبسط صور الرمز، ولكن بعض الشعراء يستخدمون الرمز بطريقة أكثر تعقيدا حتى يتروك في نفوسنا أحاسيس غامضا بما يشبه الرمز وترك للشاري فرصة استيعاد خلال ماضى قد لا نتذكر. خذ مثلا قصيدة الشاعر «وليم بليك» القصيدة «الوردة المريسة»:

أيضا الوردة، أنت مريسة
الدودة الحقة
التي ترحم في الليل
عندما تمرى الصامتة
وجدت طريقها الى مهلك
ذو الفرج الأحمر
وبحسب الأسود الشئ
حطمت فيك الحياة.

هنا لا نجد توازيا بسيطاً بل شئ مادي ومعنى عاطفي أو الخلقى، ولكننا نلاحظ أن هذه السمات الثلاث السابعة موجودة جميعا وفي القطعة نفسها في هذه الأبيات التي تولد فينا إحساسا بمطالعة فريدة تكمن وراء هذه الكلمات البسيطة. وعلى الرغم من أن القصيدة تتحدث عن زهرة ودودة إلا أن لغة القصيدة تجعلنا نحس أول وهلة أن الشاعر يستخدم الرمز - فالوردة والدودة والموقف الذي يتم بينهما ليست إلا دراما داخلية لا علاقة لها بجدلية زهار تفرزها الديهان.

سمير سرحان

«كانت رمال الشاطئ تتحرك» تتحرك» في حين لتدفع صغار السلاحف البحرية الى البحر» والطيور تحوم ثم تنقض لهاجمها. تنقض لتهاجم! كانت تنقض على مسفار السلاحف البحرية فتفترس من ظهورها لتكتف. من بطونها اللدنة» ثم تنبش هذه الطيور وتاكل لحمها. «ولستنج» سيستان» ان جزرا من المائة في المائة من عددها كان يمتلئون ان يهرب الى البحر».

عازا بقصد «تيسى وليامز» من وراء ذلك الوصف الذي يسوقه في المشهد الأول من مسرحيته «وهل هناك علاقة بين هذا وقول «كارتين» وهي تصف صرصر ابن معها في المشهد الأخير: «وحينما عدت الى حيث اختفى ابن عمي سيستان بين هذه الطيور الصغيرة السوداء» كان ممددا على الأرض» غاربا» الى جوار حائط أبيي» لن تصدقوا هذا» ان أحد لن يصرفه «لأنه يستطيع إنسان أن يصدقه» ليس بإمكان إنسان أن يصدق إلا ما يصدقته» وأنا لا أؤمن الناس إذا لم يصدقوا! كروا إيديا للتعبير» إخراجا من جسمه».

الحقيقة أن المسرحية كلها «كما قال أحد النقاد» لا يمكن تصديقها. ولكننا أيضا لا نستطيع انتقادها.

المسرحية عبارة عن عدة مشاهد تتناوب في حتمية رهيبة وتنتهي وقد احتضنت الفاسيا من التوتر» ثم تليق على الصدمة الأخيرة ونحن نهرز رؤوسنا معاولين إبعاد الصورة برهنتها ونفيا.

في المشهد الأول - وأن كنا نستعمل كلمة مشهد تجاوزا - لأن المسرحية عبارة عن مجموعة متماسكة من المناقشات والتولج - نحاول «فيوليت فينابل» وهي سيدة من الجنوب» الضئاع المذكور «شور» بإجراء عملية جراحية في مخ أخته ألي زوجها «كارتين هو» ونحاول أن نوضح له أسباب ذلك. وبعداً يتطرق العديد من الحوار طوال المسرحية الى أحداث تسلسلت في الماضي» حتى نصل في ذلك التسلسل الى القصة. فهي بغير الطبيب من اللثة التي أصابت الفتاة» ومنى انتانتها» وكيف أنها أصيبت بها بعد الصدمة التي تلقناها حين مات ابن عمها سيستان «أي ابن السيدة».

وعن طريق الأم أيضا تتضح زوايا معينة في شخصية ولدا سيستان» كان في الأربعين من عمره» متناقضا في كل شئ» متغيا في جميع تصرفاته وكان في ذلك شاعرا. وكان شعره هو حياته وحياته هي شعره» إذ كان لا يكتب في العام إلا قصيدة واحدة أثناء رحلة الصيف التي كان يقوم بها كل عام بصحبة والدته الى أحد الصايف الريفية.

وتكشف لنا الأم عن السبب المباشر لرفضها في إجراء تلك العملية القوية. «لقد قتلت الفتاة منذ مات سيستان فجأة في

الصيف الماضي تردد حكاية غريبة عن موت ابن عمها ، والطريقة التي تلى بها حثفه . والأم من جانبها لا ترى في ذلك إلا محاولة الفتاة لتشويه الجانب الخلقى في شخصية ولدها .

وفي المشهد الثاني تدخل العمة ذاتها ، في صيغة مفرسة من مستشلى الأمراض العقلية . وتتلقى بالذكور لحفلات قصيرة تنص خلالها بأن في الأمر شيئا ، وأنه ما جاء إلا لإجراء العملية التي سمعت عنها . وفي المشهد الثالث تظهر والدة كاترين وشقيقها جورج وبطلان أن بقعتهما بأن لعدل من قصتها الغريبة ، لا سيما أن أصرارها وتسلها هذه القصة يحرمهم جميعا من حالة ألف جنبه أوصى بها سيستيان « لكاترين » و « جورج » مناصفة بينهما .

ويصبح الموقف مستعذبا لاستقبال القصة الغريبة التي شوقنا الجميع إليها . ولتحت تأثير دواء مخدر يصفونها به الدكتور تأخذ كاترين في استرجاع أحداث الصيف الماضي ، وبالتدريج تبدأ الشخصيات الموجودة - ولا أكون مبالغا إذا قلت بما في ذلك الدكتور ذاته - في الانسحاب الخلقى . تبدأ الفتاة في سرد القصة لنفسها في متولوج داخلي يدوم بغية المشهد كله دون أن تنتابها لحظة واحدة من الملل أو السأم . فقد أقنعت الكاتب بما فيه الكفاية لتلقى قصة لا يمكن أن تكون مادية ، ثم أن القصة نفسها تبدو من بين خيوط ذلك العظم الذي تعيشه القصة غريبة مشوقة .

تبدا القصة بتجربة فاشلة تقوم بها الفتاة ، وتخرج منها شيء معطلة لينقلها سيستيان . ويعرض عليها أن تسافر معه هذا الصيف بدلا من فلوبيت التي أصيبت شلل جزئي نتج عنه نفس الجانب الأيسر من وجهها . وينطلق سيستيان بصاحبه ابنة عمه إلى جزيرة متعزلة اسمها Cabeza de Lobo ويصرف الشاطئ بطريقة مخالفة تماما لتصرفه في السنوات السابقة ، فهو لا يستطيع أن يكتب قصيدة الصيف كما كان يفعل دائما ، لم يتزل في مصيف ينقصه وفار المصايف السابقة . ويرغم ابنة عمه على ارتداء لباس بحر فاضح ولتحتي الفتاة في أول الأمر ، ولكنها تكشف بعد ذلك أن ابن عمها يرغمها على ذلك لتلفت إليه ، لا إليها ، في أنظار الشبان ، وأنها كانت « تجلب » له الشبان بهذه الطريقة . وتكتشف أيضا أن أمه كانت تقوم بهذا العمل ، حينما جمع حوله العدد الكافي من الشبان والقصبة لم يعد في حاجة لسماعتها أو لمساعدة لباس البحر الشفاف .

ولكن عدد الشبان والعصبة ازداد بصورة خطيرة أزعجته وزادت من توتره ، إلى أن كان أحد الأيام حينما تجهز العصبة إلى جوار سباح المصيف الذي كان يتناول فيه فداءه . وأخذت العصبة يعطونه بوابل من الانطاف اللبينة تكاد ترتدحها معهم قطع من الصلحج أهدب فيما يشبه الطبول . ويزداد ذعره ، ويغادر المصيف مع كاترين وبدلا من أن يتجه معها ، كما ظنيت ، بعيدا عن طريق العصبة يعطولهم الزحمة ، يصعد طريق الجبل عدوا ، والعصبة يمدون رداه . وتصرخ الفتاة صاخبة إلى الضحك ويصرخ هو قبل أن يعلق به مطارده . وحينما تعود كاترين بعد قليل ، تجده ممددا على الأرض ، وقد ألتمهم الأطفال أجزاء من جسمه تراها بين استاهم .

والى هنا تنتهي المسرحية المقلدة . وقبل أن نناقش الجوانب المختلفة للمسرحية ، ودلالة كل ناحية ومساهمتها في التيسام الكلى ، والرمز وأمكاناته ، دعنا أولا نتناول نغم « القصة » الأساسية ، وأما قصة سيستيان ، ذلك الشاعر الغريب .

قد يتساءل قوم : ألم يكن باستطاعة ويليامز أن يزيل جزءا من الفوضى الذي يعصف بشخصية بطله أو أنه الفصحح من جوانب أخرى من شخصيته ، أو لو أنه أتى المسود بصورة أقوى على الجوانب الموجودة فعلا ؟ لقد كان في استطاعته أن

يجلو ذلك القموصي أو أنه أشار مثلا إلى سفر أو سفرين من شعره ، فربما وجدنا هناك انكسارا لانعكاس معين يساعدنا في هيرتنا . والجواب على مثل هذا التساؤل بسيط : أن ما نعرفه عن سيستيان يكفى ليذهب دوره في مسرحيتنا . فقد قبلنا تحت الطامح الآم ، ولا مأسا لنا في تصديقها في هذا الفسول بأن حياته هي شعره وشعره هو حياته . ولا نعرف من سيستيان إلا الجانب الذي تطعنا إياه والذنه قبل ظهور « كاترين » على خشبة المسرح ، وبعد ظهورها أيضا . والجانب الآخر تكشف لنا عنه الفتاة ذاتها فيما يشبه الحلم المقلع ، تكشف لنا عن الجانب الآخر من شخصيته بعد أن انفرط « عقد اللؤلؤ » الذي أحاطته به والدة .

إن الصورة التي ترسمها الأم لولدها قبل أن يعل الصيف المهدود ، وإعنى الصيف الذي تلى فيه حثفه ، هي صورة شاب منظم يعاول أن يضي ذلك الطابع على كل شيء في حياته ، فلم تكن في حياته معادلات ، كان كل شيء في حياته وعمله مرسوما متقنا .

ويبدأ حياته حتى ذلك الصيف بشف حارس أمين ، يضحى بكل شيء ، حتى بالزواج ، في سبيله . وعندما تهدد الفوضى حياته التحق بالدير اليهودي ، قذف الآم إلى جانبته ، تاركة زوجها يحترق ، وتقتنه بالمودة إلى حفيرة النظام . وعندما تنتابه لحظات ضعف يعجز معها قلعه أن يختطف قصيدة العلم التي تعود عليها ، تعود حوله روح الانهزام تطرد عوامل السلف وأرواح التشتيت ، لم تشد على يده ، وتستد قلبه حتى ينتهي آخر سفر في قصيدة الصيف . فهي تقول :

« عندما كان يستره الخوف ، وكنت أرفق متى ولماذا لأن يديه كانتا رمتان ، وكانت مباد تروخان في أماته ولا تنظران إلى ما حوله ، كنت أمد يدي عبر المنفذ وإلى يديه ، وأطلق بكلمة ، انظر إليه ، فيلج إيسومير في لس يديه حتى تكفا من الانعكاس ، ثم انظر حياء إلى ما حوله ، لا إلى نفسه ، وفي الصباح كان ينظر إلى الآتية القصيدة ، يضحى فيها حتى نهايتها »

ولتحت ذلك الستار الجميل من الترتيب والنظام الذي يلفف حياته يدرج سيستيان منذ البداية وجود عناصر التنظيم والفوضى ، يدرج بما فيه الكفاية لأعدائنا لانطلاق هذه القوى في المشهد الثالث حتى لا نلاحظنا بلا مطلق أو تسلسل حدسي . ونحسا يمكن أن نخلف من التسامد الأمريكي الشاب

Benjamin Nelson مؤلف كتاب :

Tennessee Williams الذي رأيه أن معرفة سيستيان لنفسه في آخر المسرحية ، تلك المعرفة التي دفعت إلى الانطاف في طريق يعرف نهايته ، أضعف أجزاء المسرحية . فهو يقول أننا نعرف الكثير من شذوذه وانحرافه ، من حاجته إلى الدقة العصبية الشبان والعصبة ، وإشباته البدائية للأفراد في أنهم أسماء في قوائم الضم ، وعن نويات القلب . نعرف كل هذا ، ولكننا لا نعرف إلى أي حد عرف سيستيان نفسه ذلك . وفي اعتقاده أنه كان لابد من إحساس سيستيان بانحرافه منذ البداية حتى اكتسب مقاوومة وعظامة أنه مع لهذا الانحلال أهمية حينما تهاجم مقاوومة أمام قوى الفوضى الغريبة بعد أن تطلق من نطاق النظام والترتيب .

وفي رأيي لو حدث هذا ، أي لو أدرك سيستيان جانب المهاد في شخصيته منذ البداية ، وقل ينام فإن تعظيمه في النهاية يكون نتيجة متوقعة تنكس شحنة المقاومة . ولكن « ليسون » يرى أن التعظيم في نهاية المسرحية عملية تصفية وتطهير ، أعد لها اللؤلؤ بالرمز الذي انتشر في كل جنبات هذا المشهد ، لأن فهي عملية تطهير وليست نتيجة لتكديس شحنات المقاومة النفسية . ففراة بالكثير من الجوانب الفلسفية في شخصيته جاء نتيجة لاندراكه « فجأة في الصيف الماضي » لهذه الجوانب .

فجأة في ذلك الصيف يدرك الشاعر ذلك الجسائري من شخصيته ، ولا يجد في الأمر ما يدفعه لإخفائه عن الناس ، وفيما يتحقق أن كل قصيدة كتبها قبل هذا الصيف كالموتى كبرى . ويشعر في كتابة القصيدة الوجودية الحقيقية في حياته ، والتي لا تستطيع أنه أن تكون مصدر الهامها : قصيدة التشبيعية الفلسفية الوحشية التي عقلت بذهنه منذ زيارته لمنطقة « الإنكانادا » ورويته الطيور الجارحة وهي تفرس صفار السلاحب البحرية ، والتي يذكره بها الآن منظر هؤلاء الصمى في جزيرة « كايلا » لكايلا . لهذا يقرر أن يظهر نفسه ، كيف ؟

بأن يسلم نفسه للقوة الآخرين حتى يموت وقد كثر من سيئاته .

قد تبدو فكرة الضحية غريبة بعض الشيء . ولكن ويليامز لا يدع لنا مجالاً للتردد إزاء ذلك التفسير . ففي ذلك اليوم كان سيستيان يركب حلة بيضاء ورباط عنق أبيض . وهو لون الضحية في ثقافتها . والأطفال السود بطولهم سفوسنة بدائيون يسوقون الضحية إلى المذبح الأبيض . كان كل شيء في ذلك اليوم أبيض .

وربما لا تكون النهاية ذاتها مقلقة أو مؤزعة بقدر ما نلاحظها الإيجابية على هذا السؤال : إن كان يصح سيستيان نفسه ؟ أي قوة تدفع وراء هذا العالم الذي نتواجد عليه ؟

ونعود إلى حيث بدأنا ، إلى العلاقة بين الأجزاء الثنائية في المسرحية . ففي المشهد الأول نرى خلية المسرح تمثل « دفا أو راية » ترجع إلى غابات ما قبل التاريخ الضخمة . « وهناك أيضا الزهرة البرية التي تنصب شيكها للشرارات الضعيفة مثل الذباب . وبعد هسبداً يصحبنا المؤلف إلى « الإنكانادا » : هسبدا الإنكانادا الريفية ، تلك الأوامر من مخلوقات البراكين لنرى في الوقت المناسب صفار السلاحب البحرية وهي نفس ، ونرى هروبها الياسي إلى البحر ! لقد كان الساحل السقي - وهو في لون الكافيار - في حركة شبيهة ، ولكن السماء كانت تتحرك هي الأخرى « - فلوحة بالطيور الجارحة وأصواتها . « ثم هناك تلك الصورة الدامية التي يصح بها ويليامز مسرحيته :

« كانوا قد مرقوا أجزاء من جسمه وأخذوا ، نزعوا ما وراءهم . الصغيرة الموحشة . لم تعد تسبح حادباء ، ولم يكن هناك ما يرى سوى سيستيان ، ما تبقى منه ، وكان يشبه باقة كبيرة من الزهور الجمر لمب في ورق أبيض ، وقد مرقت ثم نثرت ، ثم داستها الإندام على الحائط الأبيض اللامع »

إن القسوة والتوحش التي يتحدث عنها المؤلف في بداية المسرحية هي قسوة الزهرة البرية التي تعيش على تعظيم الحضرات الصغيرة ، هي قسوة النبات ، وفسوة الطيور الجارحة هي قسوة الحيوان . ثم هناك في النهاية قسوة الإنسان ووحشته في المشهد الأخير وفي أجزاء مختلفة من المسرحية ، فكارين ترى « أننا جميعاً نستخدم بعضنا بعضاً . ثم نلظ بعد هذا أن ذلك هو الحب . أما الكراهية فهي مجردنا من استعمال بعضنا بعضاً »

والكتاب في إبرازه للتوحش والقسوة على مستويات ثلاثة يؤكد حقيقة هامة يراها الشاعر البطل : وهي أن الله يتكشف لنا من الجانب القاسي في وجهه . وتلك القسوة وهذا التوحش هما اللذان يستسلم لهما سيستيان في التهنسية مضجعا نفسه محاولاً أن يعيد لحياته النظام الذي فقدته .

والرمز في هذه المسرحية يلعب دوراً خطيراً ، فاحسانا بالاستعانة الواقعية لأحداث المسرحية ، أو بعبارة أخرى : الصدمة التي نتلقاها مع نهاية المسرحية ، مردحا إلى حد كبير هو القدرة الإيجابية التي يتمتع بها الرمز في المسرحية . فقد تقل فكرة الشلوك الجنسي ، كما في « فلة على سطح من الصليح الساخن » مثلاً ، ولكننا هنا لا نقف عند مجرد

الشلوك ومذاهبه ومبرراته ، بل نخلس إلى عالم هيجي كير سماته القسوة والتوحش ، عالم ياتل فيه القوى الضعيفة .

وتلك القدرة الإيجابية ذاتها هي التي تجعل من الصمى على القفري أن يلف عنه مجرد القول بأن كاترين صورة أخرى ، بل أنها أدق صورة لدعها ويليامز في أعماله لتشيقة الضحية « روث » فتحن لا تقف عندها على هذا الأساس إلا ليضع تعليقات نستشف فيها الحب العزيم النيزل الذي يحسه ويليامز من أن لآخر نحو شقيقته نزيهة الصفة بعد أن بلغت الخمسين .

وأخيراً ، فالمسرحية تعتبر قوة في البناء الدرامي ، بل إن القموض الذي ينعاه بعض النقاد على شخصية سيستيان نتيجة منطقية « للإبعاد » الذي انتهجه ويليامز . فتحن نرى الأحداث من بعد زمني ، تابع فيما يشبه العلم . وقد كان هذا في الواقع ضرورة فنية بقدر ما كان من عوامل نجاح المسرحية . فالقصة غريبة والبطل شاذ الشلوك كله ، والنهاية صدمة كبيرة فكان لابد من ابتعادها بقدر الإمكان وتصفيها عن طريق ذلك العلم ..

إن أحداث المسرحية تسلسل في تلقائية وحتمية محكمة حتى نصل إلى القصيدة الإيجابية الوحيدة حينما تتجسرس الأحداث كلها في لحظة يتحقق فيها البطل من ذيف كل شيء ، فيقرر القيام « برحلة التطهير » ليرتكنا جميعاً في حيرة من أمرنا ، لا نصلى ما رأينا ، ولكننا لا نستطيع منه فلكاً .

عبد العزيز حمودة

إدوارد مورجان فورستر

المعالم الفنية للرواية

ASPECTS OF THE NOVEL

by E. M. FORSTER

Penguin Books, 1962

الكتاب الذي نعرضه هنا سلسلة محاضرات ألقاها الكتاب في إحدى كليات جامعة كامبريدج في عام ١٩٢٧ وقد طبعت هذه المحاضرات أول مرة في تلك السنة ثم ظهرت لها طبعات كثيرة كان آخرها التي أصدرتها دار بنجيون هذا العام .

والمؤلف روائي شهير خبير بدروب الكتابة القصصية ونهرس بفنونها ومن ثم يعتبر بحق من النقات ذوي الكلمة المسموعة في عالم القصة والتفاد القصص ، وله روايات قرأها وقرأها آلاف الأفراد في جميع أنحاء العالم ، وليس أدل على ذلك من أن روايته الشهيرة « رحلة بحرية إلى الهند (١) » قد وزع منها في سلسلة بنجيون وحدها ٦٩٢ ألف نسخة غير الطبعات الأخرى . ونذكر من أعماله الأخرى وهي سبيل التلال لا الصعر « الرحلة الطويلة (٢) » و « رحلة على مطر (٣) » و « حيث نضاد الملاكمة أن تطرح (٤) »

(١) A Passage to India

(٢) The Longest Journey

(٣) A Room with a View

(٤) Where Angels Fear to Tread

وقد كتب فاورست أيضا مجموعة من القصص القصيرة كما أصدر كتابين عن الاسكتندرية بعد زيارة لها اتاه العرب المالية الاولى مع الصليب الامير .

وبعد نشر كتابه في سلسلة « بيلكان » وبخاصة انه يعالج النقد بعد خمس وثلاثين عاما من نشره لأول مرة اعتبرا من المعالم بليمة هذا الكتاب واهميته كواحد من معالم الطريق في النقد الروائي .

وبقيمة هذا الكتاب مزدوجة لمؤلفه يتناول اولا الطبيعة الفنية للرواية والوسائل الفنية التي يتوصل بها الكاتب الرايئون ثم يستشهد على ما يقول بمقتضات من هيون الرواية في الادب العالي .

ول مقدمة الكتاب يستعير فاورست تعريف الكاتب الفرنسي ابل شيكالي للرواية بانها « ميل نسبي ذو طرل معين » (1) ويضيف اليه ان الطول يجب الا يقل عن خمسين الف كلمة لتتطوى تحت مختلف الروايات على جميع صورها ، ويؤكد على ذلك ان الرواية تاترجع بين فئتين شامختين : قصة التاريخ وقصة الشعر .

والكتاب في تناوله للرواية لا يتقيد بعصورها ولا بالترتيب الزمني الذي كتبت فيه ولكنه يتخيل كتاب الرواية الانجليزية على جميع عصورهم جالسين في غرفة واحدة يكتبون رواياتهم في وقت واحد . ثم يورد فاورست امثلة من كتاب الرواية الانجليزية فيفتار روايتين يصلهما عدد غير قليل من السنين ويوضح اوجهه التشابه بين طريقة كل في الكتابة والروح التي تتخلل الروايتين .

ثم يقسم فاورست المعالم الفنية للرواية الى سبعة مصالب : العكاسة والاشخاص والصيغة والتهميم والنبرة والنطق والاقايق .

ومن رايه ان العكاسة هي Story التي اهم مصالب الرواية عامة فلا توجد رواية لا تحتوي على حكاية او حكايات وهي تتخلل للرواية بعصر التشويق وتتخللها في سبيل زخني معين ، والحدك الاساسي للعكاسة هو الزمن : هو تلك الصورة التي يدها الانسان الاول منذ السنين والتي ما زال سلبية العكاسة يرددها حتى الان : لم ماذا بعد ذلك ؟ ان كلا ما يوجب لشهرزاد يردد ان يعرف ماذا لم بعد ذلك .. والعكاسة عبارة من احداث مره زمنية وهي وان كانت اسفط وأسطع الانواع الادبية الا انها انخاصية الاولى التي تجمع كل .. الروايات »

وبمقارنة العكاسة بالحياة ، اليومية يقفص فاورست الى ان حياة الانسان موزعة بين عاملين : عامل الزمن وعامل القيسم . والعكاسة تعكس الحياة في سبيل زمني اما الرواية ان كانت جيدة حقا فهي تشمل قيم الحياة ايضا .

ويستشهد فاورست هنا بالروائي الانجليزي سير والتر سكوت الذي ما زالت له شهرته حتى اليوم وان كانت روايات تفكر في المعاطفة الفنية ، وبمثل هذه الشهرة بان « سكوت » ان يجيد سرد العكاسة اي انه جعل القارئ يسأل دائما ، ثم ماذا ؟

وبدائل فاورست على احجية عنصر الزمن بان جيرترود شتين - التي حاولت ان تلخص الرواية من هذا الطالفة (الزمن) في محاولة لها ان تعبر بالرواية من - قيم الحياة وحسبها - قد فشلت في ان تطلق شيئا ذا بال « فهي تريد ان تضي عنصر الحكاية كلية ولكنها لم تستطع ذلك دون ان تضي التراطيب بين الجمل ، بل بين الكلمات ايضا .. فلا يمكننا ابدا ان نتخلص من السباق الرسي دون ان نفقد كل ما يمكن ان يحصل منه ، فالرواية التي تحاول ان تعبر من القيم وحدها تفشل اذ انها تصبح غير مفهومة على الاملاق »

ثم ينتقل فاورست الى مناقشة الركن الثاني من اركان الرواية وهو الاشخاص ، ويدان بين الاشخاص في الحياة والاشخاص في الرواية ، وبمباراة اخرى بين الاشخاص في التاريخ والاشخاص في الرواية ، فهو ان كتابا رسم احدى الشخصيات في روايته كما هي بالقبض في الحياة قلن تكون هناك رواية بل مجرد نسخة طبق الاصل من الحياة ، فالتاريخ يعالج الاحداث اي ما حدث فعلا اما عمل الكاتب الروائي فهو ان يكتب الحياة الداخلية من مصورها ، ان يعطينا من الشخصية ما لا نعرفه والتاريخ يسجل ما انتم فيخلق ، والناس في المجتمع لا يعرفون بعضهم بعضا متلبا يعرف القارئ شخصية في احدى الروايات ، لان الحياة في المجتمع تقوم على قسط واخر من السرية المتبادلة بين افراد هذا المجتمع ، وللفرد جانبان من الشخصية احدهما يتصلح للتاريخ او للتسجيل والاخر للرواية فكل ما يمكن ملاحظته في شخص من الاشخاص من افصاله مثلا وما يمكن ان نستشف منها ، يقع في نطاق التاريخ اما شخصيته « الرواية » فنستشف هوائه ، اخلاقه ، فرحه ، حزنه ، واحاديثه الذاتية التي يمنعه التاييب او الضجيج من ذكرها .

ثم يسوق فاورست شخصية مول فالانز في رواية داتيل ديفو التي لتحل اسمها فيالزغم من ان هذه الشخصية القربانكوتوناي الحياة الى الشخصيات التي صنع منها ديفو بطلته متشابهة تماما لتفصيلات الحياة ، الا ان الشخصية لكل لا يمكن ان توجد في الحياة .

ولها يرجع تملد التعرف على الشخصية الروائية في الحياة لآهيا غير واقعية بل لآهيا واقعية في سبيلها الخاص في عالمها الذي رسمه الكاتب وهي واقعية لآهيا مقننة وتصبح الشخصية في الرواية واقعية في يعرف الكاتب كل شيء عنها « وربما لا يعطينا الكاتب كل العاطق من الشخصية التي رسمها ولكنه يعطينا الاناس بان هذه الشخصية على الرغم من انها لم توضع تماما بل يكون ان توضع . وهذا نوع من الواقعية لا تصادفه في حياتنا المعوية مطلقا ..

ثم يقسم فاورست الشخصيات في الرواية الى قسمين : شخصيات مسطحة ، وشخصيات مستديرة ويحدد بالشخصيات المسطحة تلك التي كانوا يسمونها في القرن السابع عشر « الامزجة » اي التي يمكن ان تلخصها في جملة واحدة مثلا كشخصية مسز ميكابور في رواية ديكنز « دايفد كويرفيلد » التي يمكن ان تعرف عليها او نسترجعها في اذهانتنا خلاا نسترجع ان اتعلم ابدا من مسز ميكابور ، اما الشخصية المستديرة فهي تلك التي نستطيع ان نلخصها بافتاح وهذا النوع من الشخصية قابل للتحويل فلا يمكن ان تلخصه في جملة واحدة او ان نسترجعه ببساطة فيكون نلخصها مالا خلاا مثل شخصيات « الحرب والسلام » لتولستوي وكل شخصيات ديستوفسكي وبعض من شخصيات مايكل بروست وكذلك مدام بوفاري للفلوين ثم ينتقل فاورست بعد ذلك الى « وجهة النظر » التي يمكن منها سرد الرواية :

ولا يوافق فاورست على ما يأخذ به الاساذ بيرسي لايوك (1) كانت « صيغة القصة » من ان على الكاتب ان يترجم وجهة نظر واحدة حول الرواية ، فاما ان يصف الشخصيات من الخارج كمتفرج متحي أو غير متحي ، او ان يتخذ موقف الحيث مكل شوه من شخصيات روايته فيصلهم من الداخل ، او ان يصح نفسه موضع احدهم ويعني جهله بدوافع الاخرين .

يعارض فاورست ذلك قائلا انه من الممكن ان يغير الكاتب وجهة نظره كما يشاء وينقل من « وجهة » اخرى نالها القارئ معه اذا دتمه ضرورة فنية لذلك ويستشهد على حجة « بالحروب

والسلام » لتولستوى حيث يتخذ الكاتب مواقف متغيرة إزاء شخصياته ويضفي هذا التغير حيوية بالغة على الألفة إذ ينتقل القارئ معها في جميع أنحاء روسيا .

ثم ينتقل فورستر بعد ذلك إلى مناقشة الحكمة في الرواية plot وعبرها بأنها مثل الحكاية « أحداث مرتبة في سياق زمني » ولكنها تزيد من الحكاية في أن العناصر الغالب فيها هو السببية والخطي ، فإذا قلنا مثلا « مات الملك لم مات الملكة فهذه حكاية أما إذا قلنا « مات الملك لم مات الملكة حزننا عليه » فهذه حكمة . فالشرط الأساسي في الحكاية هو « ثم ماذا ؟ » أما الحكمة فيجانب تركيزها على هذا الشرط إلا أنها تعيد سؤالاً آخر « ولماذا ؟ »

والحكمة تتطلب قارئا ذكيا ذا ذاكرة مطوقة حتى يمكنه تتبع الأسباب والسيببات والعلاقات بين شخصيات الرواية المختلفة ، والفهمي أيضا بشكل ركننا هنا من أركان الحكمة ، ولذلك تتطلب الحكمة شيئا أكثر من السببية التي تتطلبها الحكاية من القارئ فهي تتطلب المشاركة .

ثم يتحدث فورستر عن التهيؤ والتيسؤة قائلا انه بجانب الحكاية والانغماس والحكمة فتحة شرة أخرى في الرواية لا يجمع هذه العناصر ويمنحها وإنما هو أشبه ما يكون بالمشور يتغلغل الرواية في بطن أجزائها ، وهذا النوع هو التهيؤ والتنبؤ وهما يتطلبان من القارئ أكثر مما تتطلبه العناصر الأخرى : يتطلبان التكيف مع الرواية .

وفي تعريفه للتهيؤ Fantasy يقول فورستر انه يتضمن « ما فوق الطبيعة supernatural ولكن ليس من الضروري أن يعبر عنه ، وإذا عبر عنه فيكون ذلك بتقديم أنه أو شيء أو ملاك أو وحش أو ساحرة في روايته وأن يقوم بتقديم وحش أو هاديين في أرفى غريبة غرافية ، أو أن تقوم الشخصيات برحلات إلى عوالم الزمن مثل الماضي والمستقبل أو أن يقوم الكاتب بسياحه في داخل الشخصيات والفضائيات ، ثم هناك أيضا لـ Pardy أو وضع الجاد في قالب خرافي أو ساحر مشوّل « بوليسيس » لجويس جويس .

ويسوق فورستر رواية « سيمر فليكر » للكاتب نورمان مانسون كمثال للتهيؤ في الرواية حيث يجمع مانسون على السحر والعالم الواقعي يستخدمه كلمات تصنع لتكلمها ويهدأ المزج تعرج الرواية حية ومقبولة على ما بها من « مقبولة »

ويسمى فورستر رواية « بوليسيس » لجويس مطلقا بأن جويس قد استعان بأوديسة هوميرس كي يطلق العالم الذي نعيش فيه وقد قلب عالم القيم ، البطولية الإغريقي إلى عالم فاسد موحل سلفي ، مستخدما الأسطورة لخلق الشخصيات روايته « حيث تتدافع الأساطير وتنتشر السماء والأرض بعجة سلبية » حيث تلوب الشخصيات وينبذ الجسدان بما في ذلك مستزيمو البطل ، في قصف سلفي خال من الفرح »

أما عن النبوة فلا يستخدم فورستر هذه الكلمة بمعناها السطحي أي رؤية الغيب أو كشف الحجاب ولكن بمعنى نقمة في صوت الكاتب تظلل روايته « النبوة ربما غنى الكاتب فيها بأحد الأبدان أو بتقديس العواطف من حب وكراهة .

كما عند د.ه.لورانس مثلا « ثم يقارن فورستر جزئين من « آدم بيد » للكاتب الإنجليزي جورج أليوت « والأخيرة كازازوف » للكاتب الروسي ديستوفسكي . وفي المنظر الذي ينقله فورستر من « آدم بيد » نجد هيتي سوريل في السجن بعد أن قبض عليها بتهمة قتل ابنها الذي جعلته سافحا وقد جاءت الواقعة « دينا موريس » لتعدها بأن الله معها وتساعد على تعيق أحاسنها بأنها خاطئة

أما في المنظر الذي يستشهد به فورستر من ديستوفسكي فهو منظر ميتيا في السجن بعد أن ألهم بقتل أبيه ، ويحمل ميتيا

حلمها بيلجر طاقات الحب والشفقة التي حبستها القزوف من قبل في نفسه ، ثم يصحو ليجد أحدهم قد وضع وسادة لينه تحت رأسه وتؤثر فيه هذه العلامة الطيبة مؤكدة حلمه عن الحب والشفقة والعالم الجميل الخالي من البؤس والفقر فيقول إن حوله « لقد رأيت حلما رائعا أيها السادة »

وفي مقارنته لتصنيف يارل فورستر بين صوت جورج أليوت وصوت ديستوفسكي بأن أليوت كانت تتكلم بصوت الواقعية والبشرة ، أما ديستوفسكي فكان صوته صوت الخيال أو الكاتب صاحب النبوة ولذلك لأن أليوت رغم أنها غالبا ما نعم إلا أن ما يحدث لهيئة معدن بها فحسب .

أما شخصية ميتيا فتعد وتمتد حتى تشمل الناس أجمعين ثم يسوق فورستر مثلا آخر عن النبوة في الرواية مشفرا هذه المرة رواية « مولي ديك » لهرمان بيلغر التي يتخللها صوت الكاتب في النبوة أبدية ، وإذا حاولت أن تخرج من الرواية بشيء محدد أو بفكرة عامة فليس هناك إلا فكرة الصراع وبين بين الخير والشر بين الإنسان والطبيعة ، بين الشر والشر فهذا لا يهم فقيمة الرواية في الانشودة التي تتصاعد منها ويسوق فورستر مثلا ثالثا « مرطعات ويلدرنج » لإميل برونت قائلا أن عواطف أبطال الرواية لا تسكنهم من الداخل مثل باقي أبطال الروايات وإنما تعذب بهم وتطاردهم كالعنكبوت الذي نسجه طول الرواية أو صوت الريح التي تصفر في الطارح كشده خلي لأن هيتكليف وكارين قد فجرتا عواطفهما حتى ملأت هذه العواطف المنزل والأحراش التي تعذب به .

ثم يتحدث فورستر بعد ذلك عن النمط pattern والإيقاع rhythm في الرواية قائلا بأن هذين العنصرين يحددان أساسا على الحكمة والسبب الزمني للأحداث ويتحدد بهما الشكل العام للرواية ويتامل فورستر في نهاية كتابه مستقبل الرواية وهل تطور أم تقف مكانها وهل هناك ما يسمى « التطور » في الرواية أصلا ، ويخلص إلى أنه ربما تغير الرواية وتطمس معالمها الحالية لكي تأخذ مكانها معالم جديدة ولكن ذلك لن يكون مرجعه من الأزمان (الرواية) قد تغيرت ولكن لأن ما تمسكه المرأة (الحياة) قد تغير .

وله كتب الرواية الإنجليزي أرنولد بينيت عن هذا الكتاب قائلا : « استطاع القول بأنني لم أصادف في حياتي مثل هذه النقط في النقد الأدبي وباستطاعتني أن استشهد بعشرات من الأمثلة المنارة »

فاروق عبد الوهاب

اندرو هـ. رايت

روايات جين أوستن دراسة في البناء

JANE AUSTEN'S NOVELS, A
STUDY IN STRUCTURE
by ANDREW H. WRIGHT
A Penguin Book, 1962

ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة 1962 ، ثم أصدرت له دار بنجوين طبعة جديدة هذا العام في مجموعة جديدة تصدرت تحت اسم « كتب برنجوين » واندرو رايت مؤلف الكتاب

استناد مساعد للادب الإنجليزي بجامعة أويو ، وقد أشار في العنوان إلى أن الكتاب دراسة في البناء الروائي لبيزا له عما يتنقل دافوق للكتبات من لغو إلى يقني الفاروي قليلا في نلمه من القصة ، فمن الحقائق المؤسسة أن نقد القصة يكاد يكون أكثر أنواع النقد تاحرا ، على كثرة ما نشر في هذا لليدان فطيمية هذا الفن تتيج للكتاب - اذا أراد - أن يكتب كثيرا بدون أن يعريف جديدا إلى فهم الفاروي للقصة كعاد إلى ذي مقومات خاصة ، وما أسهل أن يحدثنا عن الكتاب وعادته الخاصة ، أو من الغرور التاريخية والاجتماعية التي تكن وراء القصة ، وما أسهل أن يبيغي في شرح الشخصيات وخصائصها الفعيزة ، أو في التمييز عن عجايبه الفائق بالقيمة أو لغوره الشديد منها بدون أن يعنى بتوضيح أسباب هذا الإعجاب أو الخوف ودوايحه وكلها معلومات قد تكون قيمة في حد ذاتها وإن كانت لا تقيسد الفاروي كثيرا في ادراك الفلية الفنية للقصة أو الصفات التي تميز عن قصاص بالذات ، وكثيرا ما عبر الروائيون عن يسهم من أن يجدوا النقاد الذي ينتهم أعمالهم القصصية على الوجه الصحيح ، أي كنياف فني ينمو في يد الكتاب من أحيار متفصلة تكون في النسيابة إلى أديبسي literary monument صيغ يعلق « معاري » فهذا هنري جيمس (١٨٤٢ - ١٩١٦) صاحب تعبير « الأثر الأدبي » والتشبيكات المستخلصة من الفن المعاصر يقول في مقدمة إحدى قصصه : من الحقائق المصورة لروائيي في معتمه (الخلق أم النقد ؟) أن يعنى عناصر المثل متصل بالجورح وبعضها بالشكل ، فكما أن معددا من الشخصيات ، وشروبا من التعرف في مادة القصة متصل أصلا مجاسرا بالروسيو Subjoct فإن البعش الآخر لا يمت له بعلة مباشرة ، بل ينتمى في الواقع إلى العالمية ، ونفسا يجد الكتاب من يقدر هذا الفرق لا ذلك لا يتأتى إلا بالتقديس على حسن الإدراك مما لا يتور كثيرا في هذا العالم (ونفسه يامل أن يعيده في العالم الآخر ؟)

ويطر هنري جيمس فيه من كتاب القصة من النظم في إلى باخلوا من القراء أكثر من مجرد الانباه إلى القصة كميما نرى ، أما القراءة المتعمقة التي لنسلف عناصر البناء فيها فتنر بعيد التمسال ، فلا صادفتهم يوما فليهمجوا بها كية من الفاروي ومنعة بقبضونها شاكرين ولكن ليس لهم أن يتواصوه دوما !

وقد شهد القرن العشرون اتجاهات جديدة في النقد ، تركز جل اهتمامها على نمى العمل الأدبي ، وانفتحت قلادة هذه المدرسة على وجه الخصوص في ميدان نقد الشعر ، على ماينهم به اصحابها من شطط ومغالاة في بعش الأحيان ، وقد تأخر بعش الباحثين في فنون القصة بهذا الاتجاه الجديد ، إلا أن جوموم في هذا الميدان مازالت فسيطة لا تزيد على عدد قليل من الدراسات الكاملة إلى جانب بعش البحوث المنشورة في مجلات أمريكية متفرقة .

والكتاب الذي بين أيدينا محاولة متواصلة في هذا الاتجاه والكتاب معقول أو قل أريب في اختياره لموضوع كتابه ، فحين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) من كتاب القصة القليل الذين لم يعودوا محل خلاف كبير ، فقد انضاضت إلى ثروات الرواية في الأدب الإنجليزي ست قصص كامة (١) كلها مثال للنمى القصصى النتم ، وكلها مليئة بالمفككة والسخرية الذكية ، لا تشوبها مباللة أو تعويل مما يجعل فهمها البرا لدى نقاد القرن العشرين ، كما كانت مثلا للفتان الواسى بحدود قدراته لا يتنبل بالخصوصي فيما لا يقفه .

كان أبوها فيسيما ميور الحال كثير الإنباه ، من مقاطصة هامشير في الويف الإنجليزي ، وقد نلقت من التعليم ما كبح لبنات طبقتها ، فالتقت هي وابنتها كاستنرا بمدرسة داخلية ليشتات قصت فيها ثلاث أو أربع سنوات ، لم فادرتها في العاشرة من عمرها لتتم تعليمها في البيت ، وكان أبوها متفادهم مهنت فلم تنصها موارد القراة ، فكانت واسدة الإطلاع في ثقات الأدب الإنجليزي ، كما قرأت في الفرنسية وقليلًا في الإيطالية ، وإن كانت حريصة على إخفاء سمة اطلاعها حتى لاتتهم بالتحديق بل كانت تدعى أنها « تجعل كيف جرأت على أن تصحيح كابة ! »

وكانت جين أوستن في شبابه فتاة موحدة تجيسد الرفص والعزف ، قصت حياتها فيما يشغل بنات طبقتها من مشاغل اجتماعية معددة في نطاق الأسرة والجيران ولم تقادر مسقط رأسها إلا للمدرسة الداخلية وزيارات فلية لبيوت الأقرباء ، وبعضى زيارات للعاصمة أو لمدينة بات أو غيرها من مدن الراضة أو الاستثناء القريبة منها ، وكانت لكافة الدكاء ، حاضرا لليدية سرعة النكة ، ظهرت موهبتها في الكتابة مبكرا (في السابعة عشرة) ، وصقلتها بكافة الرسائل الطولة لتشتيتها ورفيائها ، وقد نلقت في التشارون قصة أو قصتين ، ثم اشترى أحدهم إحدى قصصها بعشرة جنيهات ولم ينشرها ، فرد له ثمنها واسترجعتها منه ، وكانت دالية النشال تراجع ما كتته ويعد كتابته ، أو قيد صياغة القصة من جديد ، نشرت لها قصة للمرة الأولى سنة ١٨١٢ إلى قبل وفاتها بأربعة أعوام ، كما نشرت لها قصتان للمرة الأولى بعد وفاتها بصد ، فهي لم تنج لمرة انتاجها من شهرة أو ثروة فقد عاجلها الرمي وما تتجاوز الأربعين من عمرها ، وتدهورت صحتها سريعا حتى وافتهما الأجل في يولية سنة ١٨١٧ أي وهي في الثانية والأربعين من عمرها .

عاصرت جين أوستن الثورة الفرنسية ، وحروب نابليون والغلاز التي انتابت إنجلترا نتيجة لانقلاب السياسي ، وحركاف الإحياء الديني التي نشطت في ذلك الوقت ، ولكنها لم تضمن قصصها شيئا من ذلك كله ، بل انحصرت كما قالت في رسالة لها على « ثلاث أو أربع علاقات في قرية بارباد » ، وجعلت من لغزها مادة فلية لكل ما كتبت من قصص ! وقد وجدت في هذه المادة ما يكفيها وزيادة ، فخلق عالم مفرح حقيقي ، يقوم على نفس الأسس التي يقوم عليها العالم الواسع ، ونحسره الأفراد نفس الدوافع ونفس اللوى ، عالم مليء بشخصيات حية نابضة تتميز بصفات تفرج بها عن نطاق المكان والزمان الذي كتبت فيه القصة ، وتعمل لها قيمة إنسانية ثابتة ، وقد تعلمت جين أوستن أصول النقد الساخر على أساطينه من كتاب القرن الثامن عشر الذي يظهر الزهم واضحا في قصصها ، ألا أنها صبت سخرتها بما يتناسب سيمية في عمرها وانتقال مزاجها وديماها إلى الإحزان في كل تصرفاتها كانت ترى الدنيا حولها مليئة بالآباء والأمهات والمناقين ، ولكن لا يعفو الأمر من قلة من الأفراد القليلة الأكفاء يبدون في جيرانهم الألباء مادلتلك بل موضوعا للطفة أحيانا .

وعاصرت جين أوستن الحركة الرومانسية في أوجها ولكنها لم تتأثر بها ، فقد سافرت في قصصها من التهاويل التي كانت سائدة في عصرها باسم الرومانس الوطني أو النص الرب (١) سكرت من مباللة الكتاب ومن بلاغة الفارقات الغريوات من أمثال كاترين بطة قصصها « در بورنشر » التي أفسدت هذه القراوات عقلها حتى أفسحت لا لتفتح صولها مقلقا لا يتوافق قلبها خشية

أن تقع بينها على هيكل عظمي لبت تمن لعمه ، أو حزمة من الرسائل الصادرة مطبوعة الحروف من القدم !

وسفرتم حين ذلك من غرام القارات بالشر الرومانسي ، لا يفتأ به جيلًا بآخر ، بل مثالا يحتذى في تنظيم حياة الأفراد ، وتمثلت سفرتها في شخصية الفتاة الرومانتيكية هاربان في قصة « المثلث والساحبة » ، وهي فتاة جميلة ذات مشاعر متطرفة اهتمت بفرادة النسر حتى أخذت تبحث عن فتى لاجلها تطبق عليه اوصاف أساطير القصة ، فتصدها التجربة بالحقيقة المرة التي يسوقها الغلاء في كل زمان ومكان والتي تنلصق في أن ليس كل ما يلمع ذهب .

من هذا يتضح أن قصص جين أوستن ظاهرة أدبية من نوع فريد ، فقد كان إنتاجها مستقلا عن التيار الأدبي المعاصر لها ، كما لا يمكن اعتباره امتدادا للقرن الثامن عشر لأن قصصها ممتاز ببنائها واضح في الصنعة ونظمو من عناصر كثيرة مما يعجز أدب ذلك القرن ، ولعل مركز جين أوستن الثقل يدور ليسا فلان لا ندم قصصها محبين في كل عصر ، فهي من الكتاب القلائ الذين لم تتأثر شهرتهم بتغير الذوق الأدبي السائد .

وقد أورد الأستاذ أنموذ رأيت مقالات من أراء بعض الكتاب في قصص جين أوستن ، نستخلص منها أن كثيرين من الكتبان الرومانسيين كانوا يكتون لها إعجابا دائما ، ولعل أشهر هذه الأراء وأعجبها ما كتبه عنها سير والتر سكوت الشاعر الرومانسي الشهير ومصاحب القصص التاريخية المليئة بالعروب والكافريات إذ يقول :

« فرات للمرة الثالثة على الأمل رواية من أوستن البديعة »
« الكبرياء والنسر » . في لهذه السابعة موجهة فلذا في وصف التعقيدات والمشاعر والشخصيات في الحياة العادية ، بل أراها ميلا ، أن الكتابة من المقارنات والمواقف الفنية مسألة سهلة وهذا ما أجدها كما يعدها غيري ، ولكن من ما ساري هذه السمات الخفية التي تمت الحياة في ظلها ، فلم يزل الأشخاص والاشخاص نحلها شيعة متمعة ، تحمل في جنانها الصقل في الوصف والملاحظة ، فوا أساء أن تفت هذه المظنة الوجوة هكذا ميكا ! »

وروت سارة كوليريدج أن أباهما كان شديد الإعجاب ببعض جين أوستن ، وكان صديقه الشاعر روبرت سولبي يشتركه هذا الإعجاب ، أما وردزورث فكان ينهما يفسر الخيال ووضعها مأكولي في الصف الثاني بعد شكسبير ، أما الروائية شارلوت بروتي (مؤلفة رواية جين إير » فكانت لا تكف عن التمسك إزديادها لقصص جين أوستن قائلا :

« ما من منها من الإنسان ليس القلب ، بل العباد والشفان وابتداء والقدمان »

وليس من المستغرب أن تثار شارلوت بروتي من فن جين أوستن الذي يمتاز بالآزان الكلاسيكي والسمات الغيلكية الحاذقة ، وهي الكتابة الرومانسية التي عنيت بتصوير المواقف المثالية من وهم وكراهية ، وكشف الظلم الواقع على شخصياتها النائرة .

ويخلص الكاتب من استعراضه لهذه المقطعات بنتيجة معينة وهي أن غالبية من تملكهم الحرية أو الثروة الواضحة أراد أعمال جين أوستن لم يقدروا أصراها الشديد بل ذلك التعبد الذي ألزم به في انتخابها لادها ، فعلى غيب المجال الذي اختارته لشخصياتها (وكثيرا ما شتهت نفسها برسام اليتاموس (maids) لم تستغل كل إمكانياته ، فلم تدخل في قصصها عنصرا من عناصر الحياة أو شيئا من المواقف الجياشة أو التعبدات الكافجة ، وكذا فعل تدخل في نطاق حياة « ثلاث أو أربع عائلات في الريف » (انظر « مرئيات ولديج » لمانلي بروتي مثلا) بل اقتصر على الاعتدال في كل شيء وشخصياتها

من أوساط الناس ، والأحداث التي تنتاب حياتهم لا مباينة فيها ولا تهويل ، وهو اعظم كما تحكيها الكتابة لا ظهير إلا ميسرة ، وسلا بين الحرارة والبرودة ، وزد على ذلك أنه ليس في القصص الست منظر فرامي واحد ، على كثرة العلاقات التي تنتهي بزيجات سعيدة أو قل راضية ، فكانت جين أوستن إذا بلغ لعلها موقف الكشافة والتجسس ، تسدل الستار كمن يسحب القاري بعيدا عن خلوة الصبيح ، لم تلصق له الموقف في قصة أو مجلتي ، أما الشر الموجود أيضا في عالم هذه الكتابة ، ولكن الامتثال الشيرة أو الملاحظة تركت بعيدا من مسرح الأحداث ، وعلنا نيوها مغفلا وإن كان أثرها في حياة الأفراد لا يمكن تغليفه ، وكذلك الفقر الموجود ولكنه هو الآخر خارج خشية السرح ، وإن كانت العوامل الاقتصادية في أي موقف بارزة مهيمنة ، حتى ذهب بعض النقاد إلى أن جين أوستن كانت ماركسية قبل ماركس الذي قال أن الاقتصاد محرك التاريخ ، والعقيدة التي يؤكدونها المؤلف ، ما يعرفها فراء جين أوستن هو ما في هذا التحرج دليل على النصح الفني لا على العجز

ويولد الكاتب بأنا مفصلا لتحليل طريقة جين أوستن في سرد القصة ، فهي سرد قصصها بصيغ القالب ولكنها تختار شخصيتها - في البطل في القالب - لنحلقها في مركز الصدارة في القصة وتروي الأحداث من خلال نظرها هي ، أي أنها لا تلزم هذا المؤلف في جميع المواقف ، بل نراها تلعب موضع الراوي أحيانا وبأنا تلي باقي الزاوية التي تروي منها الأحداث ، مما يتيح للقاري نظرة أعم وأشمل من نظرة البطل نفسها ، وبعض الكتاب ستة أنواع من هذا التخييل في طريقة السرد ، وكلها في حدود الرواية بصيغ القالب ، منها السرد الموضوعي ، والتعلق المباشر والتعلق غير المباشر ، والطريقة الدرامية أي من خلال الحوار الذي يلخص من مدلول التعلق بدون تدخل من الراوي ، وليس ذلك مما لا يمكن تغليفه بدون أمثلة مسهبة من قصص جين أوستن نفسها .

وفي فصل آخر يحلل الكاتب خطأ في انتخاب الشخصيات ، ويحمسها للعلاقات المتشابة بينها ، فالبطل دائما تمثل مركز الصدارة ، وبطلانها مشاهيات ولكنهم مختلفان أيضا ، ولكن فئات من نفس الطبقة الاجتماعية تتراوح أعمارهم بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين ، عجيات ذكيات يمتزج بدرجة من الحكمة أكبر قليلا مما أتبع لجانراهن (فالبطلة فيقحة الخلقه جميلة الخلق من صنع جيل لاحق على جيل جين أوستن) . ويعف بالبطل عدد من الشخصيات النسائية تلعب كل منهن دورها بالمقارنة أو المقابلة مع شخصية البطلة ، أما شخصيات الرجال فتحتل مركزا ثانويا ، وفي كل قصة بطل يمتاز هو أيضا بدرجة من الحكمة أعلى مما أتبع لنظرته في القصة أو الإفل ، وفي مقابل البطل تروي شخصية الشاب الوسيم الذي يفسد معظه كما تتعد لبقائه الغيتات الغريوات ، وهو ليس لسد شبرا بالخطي التقليدي ، ولكنه على أية حال يؤدي وظيفة متعلقة بالظهر الصفات الطيبة الأصلية في البطل ، كما يقوم بدور البطل بين البطلة والرجل الشاب ولو إلى حين .

على أن أهم ما يفسله الكاتب في دراسة قصص جين أوستن ، ذلك الفصل القصير من الأسلوب وفيه يستخدم الكاتب منهج التحليل اللغوي لأسلوب جين أوستن ويخرج بعدد من النتائج القيمة ، أولا حول أسلوبها في التشبيهات ، بل أنها تلجأ إلى أبعد من ذلك فتتلقى شخصياتها السفيفة بكثير من الاستعارات والتشبيهات بقصد السطرية من هذا الأسلوب .

ولا كانت السمسكية irony (وهي كلمة تصعب ترجمتها بدقة إلى العربية لأنها تعني أي جانب السطرية والتعكم ، المفاخرة وأظهار التنافس) ولا تقتصر على الأسلوب بل تتعداه إلى طريقة ترتيب الحوادث (الخ) هي الصفة الغالبة على أسلوب جين أوستن ، فقد في الكتاب بتعليل أرواحها المختلفة التي استخدمتها في أسلوبها .

حاشية في رسم الأشخاص والتعبير عن موضوعاته الدرامية ، بل إن الصورة الفنية تصبغ أحب وسائل التعبير لديه في آخر مؤلفاته . وهذا التطور للمهل الفريد للصور الشعرية ليس مألوفاً عند سواه من الشعراء .. ومن ثم يعدد الكتاب هدفة : وهو دراسة هذا التطور في مراحل النضلة وإنكاله المستقلة وإظهار علاقته بالتطور العام للفن شمسري .

ولكن - كيف نقوم بهذه الدراسة ؟ أي ما هو النهج الذي اتبعه المؤلف في دراسة هذا التطور ؟ ويجيبنا الدكتور كليمين قائلا أننا لكي نخرج بفكرة عامة عن الفن الدرامي ، يجب علينا أن نأخذ التشاهد والأواقف المتشابهة في المسرحيات المختلفة بعضها ببعض ، ونبحث طريقة تشخيص كل بناء القعدة ، وكيف يرمس شخصيات رجاله وإسمائه ، وكيف يصنف الفئات ، وكيف يعرض أحد الأحداث ، ونضعي طريقة اعدادة لازمة معينة ، ونرى طرقة كل لفصاح ، كما ينبغي أن ندرس الاختلاف أيضا ، وعلى هذه جميعا ندرس أولى مسرحياته ثم آخر ما كتب ، ولكننا في هذه الدراسة التصيلية لكل جانب من جوانب فنيه الدرامي يجب أن نأخذ أيأ منها عن العمل الفني الكامل ، ويجب أن نأخذ من كلنا لحظة واحدة أن المسرحية كائن حي ، نعدده حسب أعضائه وسلطانها على صحنه هو وسلطانها ، فإذا برزنا أحد هذه الأعضاء ، استعمل علينا أن نذكر العلاقة بينه وبين سائر أعضاء الجسد ، وأصعب في التآمل شعها لا ينح عن شيء ، وأن ثم فاصلا يزوج بين أي أعضائه جسيمة تعجب من الرؤية

والدكتور كلينج بهذا يهاجم منهج الدكتورة كارولين بيرجران في كتابها عن الصور الشعرية عند شكسبير هجومًا **سهواً** و **يسخر** من منهج الإحصاء الذي ابتنته في كتابها **2003** من الأمور الغربية إن جردنا النقدية لا تروى إلا إذا نهجنا في تصنيف المادة الأدبية وتبويبها، فنحن أننا قد أصبنا **التي** في هذا تصنيف الظواهر الأدبية ولصنعنا لها أمثلة **تجديداً** في **الروح** أو **الواقع** نطاقاً، وعلما أننا أبونا تشبه **الأشياء** من **أحاط** **الطعام** **والعقائد** على كل باب بطاقة بالاسم **والعنوان** ولكن هذا بطبيعة الحال يدمر أحاسيس الناضج **بوحدة** العمل الشعري وتوحده **فلاذ** **وقراء** أصابعه، فمثلا نشاهد في أسلوب شكسبير الذي لا ينجاري في تنوعه ومرتوسه، **والصبر** **الأساسي** **لفظاً** **أذن** هو « **منهج الإحصاء** » الذي يرحب به **قوم** **ويعاقبون**

مادة من نوع واحد « متشابهة في لادانها » فإذا انفتحت مثلا من
أحصاء إلى مخرجة ما إلى أن ثمة ثلاث « صور للبحر » نقلها
لثاني « استمرات عن الحقائق » وجمدا بين أيديها أحصاء قد
يفلنا بل من أن يفتينا « إذا ربما كانت صور البحر صورة
سائلة شاملة » وربما كان موقعا في السريحة وغلظتها
بالشخصيات التي سقطت بها سببا في أن تجعل كلمة الموازاة
إلى جانبها رغم ثمة معددا « ونهني الدكتور كليمين من ذلك
إلى أن نتجج الأحصاء بصفة عامة متغيرا مثلنا لا يمكن أن يعجز
نتائج فرضية في الدراسات الأولية » ولكنه مع ذلك يلتقي
الأفكار المذكورة كأوليين سببيلون أن هدفها « لا يكن دراسة
في شكسبير » بل دراسة شخصيه وجانبه ودوره
وأعمالها « وفيه أفلاذ » وهنا كثر الاختلاف بين كتابها
وهذا الكتاب « قد شلت أولا وقبل كل شيء يفسرون الصور »
أما هذه الكتاب فيهم يشكل الصور وغلظتها والبياض الذي
وردت فيه إلى جانب دراسة وظائفها الخلقة وتطورها مع فن
التكسبر -

وبعض الدكتور كليمين في تحديد منهجه فيقول انه لكي يتجنب اضرار فصل الصور عن السياق ، بدأ في تحديد « جو » الصورة بان طرح الأسئلة التالية : ما صلة الصورة الفنية او

وإذا كان هذا الكتاب لا يصيف كثيرا إلى معلومات من توفروا على دراسة قصص جين أوستن واستمتعوا بقراءتها مثلني وولات فإن فائدة للبهينة لاتكره غير مرشيد بدنه على مواطن الإبداع في هذه القصص كما أنه يساعد القارئ الذي لم يشرع يبدع في قراءتها بكثير من الفهم والوعي من الشرع ، ومسح بعض الفاتكات لا يملك إلا أن يقبل كتابه بدعوة القاصري إلى الرجوع إلى قراءة القصص نفسها لأنه ما من عمل نقدي يمكن أن يؤقتسح عنها بدون آلاف الصفحات من الشرع والتعليل والافتقار ..

الدكتورة فاطمة موسى

33-3

و. ه. کلیمین

قطر الصور الشعرية عند كسیر

THE DEVELOPMENT OF SHAKESPEARE'S IMAGERY

by W. H. CLEMEN

McMahon, London, 1959.

مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور و. هـ. كليمن استاذ الأدب الإنجليزي بجامعة مونتريخ ، وقد وُصفه إلى الآن عام ١٩٦٦ باللغة الألمانية ، ولكنه لم يعط بالإنعام الثاني به في الواقع الأدبية إلا حين ترجمه مؤلفه إلى الإنجليزية ورفقه بالوصف فيه فصلا جديدة أكلات صورته النهائية عام ١٩٥٩ . ويعتبر هذا الكتاب أول دراسة مستفيضة للشعرية عند التشيكوسلوفاكي باعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر الفن الدرامي وتطوره عند أشاعر الكبار . وهو يختلف اختلافا جديدا عن سواه من الكتب التي تناولت الصور الشعرية لأنه لا يصفها عن النص أو السياق أو الخصائص السرحية أو البناء العام لها وإنما يدرسها وهي « حية » في ترينها الطبيعية التي أنتجها ويدرس علاقتها بهذه التربة ، وبالحو الذي تعرضت فيه ونبتت فيه . لذلك إلى نتائج بالغة العمق .

في هذا الإطار يبدأ الدكتور كليمي في دراسته للتطور العام لكل شيكسبير وكيف أصبحت الصور الشعرية في هذا التطور - كيف ألّت فيه وانتارت به - وكيف سبّارت مراحله وتويدة الخطى في البداية ثم سرّعت نحو الفصح والاكتمال في آخر ما أبدعه الشاعر ، وهو يقول لنا ان أي شخص يتعجب من مقارنة الصور الفنية في مسرحية « التطوير وكليوباترا » على سبيل المثال بالصور الفنية في مسرحية « هنري السادس » أو « السيدان من فيرنا » سوف يوهله الفرق التاسع بين هذه وهذه ، وسوف يجعله ذلك التباين الكبير على الاعتقاد بأنه لا توجد تبع علاقة أو قرّة اشتغال بين هذين الأسلوبين ، ولأننا إذا قمنا بالنظر في مسرحيات شيكسبير جميعها ، وفحصنا كل مسرحية حسب سبيلها التاريخي لروايتها أو ب الصور في ما سبيل لم يتشأ طرفة ، وألما مبدعها تدريجي استقرّ زمانا طويلا ، فإن شيكسبير لم يكشف اعتقادات هذا الفن في العمل الدرامي إلا بعد ممارسة فنية وتجارب لا حصر لها ، فالوقائع التي تلوم به الاستعارة في البداية قليلة وبسيطة ، أما في ما سبيل الأخيرة فواظفها تنوع وتلمد أدوارا

كانت العبرات النضرة
تترقق على خديها ، مثل حبات الندى
على زهرة قطف وكادت تذبل .

ومثلا

ان عده القبله تؤلى

مثلا تؤلم المياه المتجمدة لمياتا يتلوى من العطش .

فلهذا الصور قد اصيغت فحسب الى الجملة الرئيسية ،
والجئت بها من قبيل الزينة والتجميل ، وهي صور خُطرت
لشيكبير بعد ان كتب الفكرة الرئيسية ، ليوضح بها ما قاله ،
او يقرب بها مثلا ، ولم تبع من تصور موهب المشبه والمُشَبَّه
به . والنتيجة اننا نستطيع حذف هذه الصور دون ان يُلغى
النص وضوحه ورواه . وانظر مثلا هذه الفقرة :

ان لأمورا تلتقي الآن قمة الأوليمب

أمنة من سهام القدر ، وتجلس بعيدا

أمنة من هزم الرعد ودمى البرق .

ان يستطيع الجسد الشاحب ان ينالها تهديده هناك ،

تقائها الشمس اللذبية يمتد بالنجدة الى الصباح ،

وبعد ان كست المحيط بأشعثها

وثبت في مراعج النجوم داخل حربتها الوضادة

وأجبت تنطق من حل الى التلال التي تتصاقب في السموخ ..

هكذا كانت تمارس

بهدم شرف الارض كداهما

فزل القليلة وترتعد اذا تهجم وجها .

ان التسمية بالنمسي الذي يستمر من البيت الخامس حتى
الثامن يمكن ان يخلط دون ان نحس بفقدان شيء هام ، فهو
صورة غير عضوية لأنها اصبحت الى الصورة الاولى في الايات
من الاول الى الرابع ، كما انها اتمرت سير الفكرة من البيت
الرابع الى العاشر . والاتصال الصورة بهذه الطريقة يستتبع
خطا آخر وهو اعتماد العلاقات الداخلية والخارجية بين الصور
وهيكل النص العام ، بل ان هذا الاتصال يبدو في صورة اخرى
وهو ميل كثير من الاييات الى الاستقلال ، اي اننا نقف في
قراءتنا عند نهاية كل بيت ونعتمد على بداية جديدة تليق
التالي . وهذا الارتباط السبائعي Enjambement هو الذي يهب لنا الشعور
بالاستمرار .. بالسير في طريق الحدث ، فمثلا

ان الطيور فرد الحانها على الانعام

ويتكور النيران مستمتعا بدفء الشمس

وترتعب الأوراق الخضراء حين لمسها النسيم الباردة

ان كل بيت مستقل عن صاحبه ، وكذلك نجد كثيرا من الافكار
منفصلة بعضها عن بعض ، ففي حديث الشخصيات نستطيع ان
نصل ونحدد مكان كل فكرة ، فهي تتوالى دون تعهد لاتصالها
ودون علاقة بين الفكرة السابقة والفكرة اللاحقة .

وعزى الدكتور كليمن هذا الانفصال والاستقلال في الصور
والايات والافكار ، الى ان شيكبير كان ميالا في بواكير حياته
الى خلي الصور لذاتها ، وكان يعد متعة كبيرة في الاسلوب
الطنان الجزل ، ولو كان ذلك على حساب الوفاء الى الموضوع .
فهو احياها بجمع صورا كثيرة لا رابط بينها في موقف لا يستدعي
على الإطلاق مثل هذه الصور ولا يمكن قبولها منطقيا في مثل هذا
الموقف .

الاستعادة بتسلسل الفكرة ؟ كيف نلزم الصورة سياق النص ؟
هل هناك مقاييس نمكننا من التمييز بين ألوان العلاقة بين
الصورة وسياقها ؟ ثم نساأل بعد ذلك : هل يؤثر شكل الحديث
الدرامي - مونولوجي كان او حوارا - على طبيعة الصورة ؟ ما
هي الدوافع الخاصة التي تؤدي الى خلي الصيغ في
المسرحيات ؟ وهل هناك مواقف معينة تتطلب التعبير بالصور ؟
وما علاقة الصور بهذه جميعا ؟

والخطوة التالية التي اتبناها هي بحث العلاقة بين طبيعة
الشخصيات التي يرسمها شيكبير وبين الصور الفنية التي
يستخدمها ، والتساؤل عما اذا كانت لوحة شخصيات تتميز
باللوح في الصور في التعبير بصفة خاصة ، ويتعرض لسمعة
من سمات المسرحية تستتبع أحكاما معينة ، وهي اعتماد المسرحية
على المدى الزمني في أحداثها . يقول الدكتور كليمن : اننا
نستطيع لهم قصيدة غنائية مثلا - او لوحة فنية او تمثال محكم
الصنع - في لوحة واحدة ، او « مياصرة » ، اما الدراما فلا
نصنع الا من طريق سلسلة من الاطيانة « المتتابعة » . .
فالحدث في الدراما يعتمد على عنصر الزمن . . اي من طريق
« الكتيف المتوالي » من طبيعة الشخصيات وصرامها وهكذا .
كما ان تسجيح الدراما ذو حيوط متشابكة لا يتم التحايل الا
من طريق العلاقات الداخلية التي ما تفتأ تتقابل وتتعد على
مدى « فترة زمنية » معينة . وهكذا نجد الكاتب المسرحي
الناجح يمدد تهديدا كالماء لمساعدته وشخصياته ، ويقدم لحث
في البدايات ترصيص بما سيطر في النهاية ، ولنجعل التسجيح كله
وحدة متكاملة لا تقبل التفرق « ولئن فان عنصر الزمن او
« المتتابع » هنا يخدم طينا ان نلغح الصور في سياقاتها الزمنية
فلا تتجاهل إعطائها بما سوف يحدث ، او ننسلي اللغزال التي
تلقينا على ما سلف .

وبعد الاطمئنان الى المنهج يبدأ الدكتور كليمن في دراسة
كل مسرحية على حدة وربطها جميعا بالادب العام الذي يسير
في اعيان الجميع وهو تطور صورها الفنية . يقول المؤلف
« لا يزال هناك نزاع حول مسحة نسبة المسرحية » بقولي
اندرونيكوس « الى شيكبير ، ولكن حتى اذا افترضنا ان
شيكبير كتب جزءا منها محسب ، من يجد مسرحية اخرى
ساعدنا على تصور واضح لبداية ان شيكبير . . فهدد
المسرحية زاخرة بالحوادث الصمام ، وانقلب الرقعة التي لا
ترتبط بسطق الأحداث في المسرحية . انها تفاجئنا وتعلمنا ،
وتفلس في انفسنا لان الدافع عليها مدفوع فحسب ، بل لا
الاشخاص الذين يقومون بها ليسوا في الحقيقة مطما . كما ان
حديثهم لا ينبع من الحقائق المرددة لكل مهم . . وثمة مبررات
عديدة في « نيبوس » لا تساعد على رسم الشخصيات او السير
بحدث المسرحية . فاذا وثقنا ان شيكبير هو كاتب « نيبوس »
(وليس هذا باليسير) استطعنا ان نتبين ان رغبة في التفرق
على « كيد » و « مارلو » (1) هي التي دفعت الى خلي هذه
الأحداث المصنفة والعطوب الطامة المبرقة ، التي لا تسع من
جوهر المسرحية . »

وبدا الدكتور كليمن بعد مقدمة موجزة عن المسرحية في
التعرضي لدور الفنية ليرينا كيف تنتشر الصور هنا وهناك بلا
ضابط ، ودون انتهاء عضوي الى هيكل المسرحية ، ودون علاقة
ضرورية بينها وبين السياق الذي ينبتا ، وكيف تبدو مسافة الى
النص خارجة عنه ويقول ان اول سمات الصور المنفصلة تها
دالما تشبيه بنوسل بادوات التشبيه « مثل » وحرف الكاف .
وهذه الأدوات تضع جدا فاصلا بين التشبيه والمثبه به ، ونوحى
بأنهما شيئا منفصلان ، وان التماثل لم يعد فيه أمثلة في أمة
واحدة ، ولم يوجد بينهما في خياله - مثلا -

فلتأمل هذه الفقرة :

مارتيوس : أنه يرتد في أصحمة الداس

خاتما تميا يقى جوانب القبر ..

وهو يشبه شجرة موقدة في أحد الأثار المتبعة

يسلط ضوءه فينبئ الخلود المترمة لجنة الرجل

ويكشف عن الأحشاء المزعجة للحفرة

أما القبر الشاب ليسلط ضوءه على بيراموس

بعد أن استحم تحت ستر الليل في دماء الفتاة

أيه ما أحي .. مد الي يلك الفتى ملها

ما هو الموقف الذي نشأت عنه هذه الصور ؟ أن مارتيوس قد نشر تنوه في حفرة عميقة ، دفن فيها جثمان ياسانيوس ، وفي هذا الموقف «الرهيب» وقد كاد يخبر مارتيوس مضمنا عليه (كما نعرفه من نكتته) بجده بيتي كل هسله الصور الخلاصة والتشبيهات المطننة من خاتم ياسانيوس .

ومن الطبيعي أن هذه الصور لا يمكن أن تخلق بهذه المصاراة اللذهنية في مثل هذا الموقف الشعوري لمارتيوس ، فعاتته من انجموه وعلع شديدين لا تسمح له بأعمال مثله في تركيب هذه الصور المصنعة .

ومن الملاحظ أيضا أن شيكسبير في هذه المسرحية يضع كثيرا من الصور في شكل السؤال الكليغ - أي السؤال الذي لا يتوقع أجابة من الأسئلة الإنكارية أو التهجيبية الخ . وهذا يكشف لنا عن طبيعة الحوار في هذه المسرحية . أن غزارة هذه الأسئلة تدل على أن الشخصيات لا تسأل بعضها بعضا وإنما يتحدث كل على الأفراد دون انتظار لرد .. فالحوار ليس حوارا بالمعنى القهوم وإنما هو مجموعة من الأحاديث المتعاقبة بين الشخصيات - فلتأمل هذه الصورة مثلا :

أي احمل هذا الذي أشاء ماه ألى الحيح ؟

أو أنى بالحطب ألى طروادة التى تضرط فيها الخيبراء ؟

وهذه الصورة

تضلع لكى السماء ، ألا ينشئ دموع الأرض ؟

وهكذا نرى أن كونها أسئلة بليغة تكشف لنا عن طبيعة الحوار في هذه المسرحية ، ويمكننا من إدراك التطور الذى بدأ يصب فيها تلا من أعمال فنية .

وبعد أن ينتهى الدكتور كليمن من دراسته « تيوس أندرونيكوس » دراسة تفصيلية ينتقل إلى دراسة الملهات البكرة (مثل « خاب سبي الضال » مثلاً) وينتبه إلى نتائج محددة عن دور التورية والجناس وغيرها من المعينات البيانية والبديعية فى الملهات ، ويدرس منابعها وتطورها ، ثم يوجه ما انتهى إليه قائلا أن الصور الفنية فى الملهات البكرة اشتهت بالدافع الخاص على خلقها وهو المظهر الخارجى الذى تحقق لها ، والجانب العرفى اللغوى منها . فالصور تطلق لذلك وتتبع الواحدة فوق الأخرى .. وعملها صور مستقلة ، ولذلك تبدو لنا حشوا وزينة فى غير مقامها ، مثل اشتغال التفسير الوشاة التهمة .. وهذا يشير إلى وقائع الصورة فى هذه المرحلة البكرة ، وهى التزيين والتجميل ، فى حين تبدو دائما بمسندة من سياق الحدث « مما يجعلنا نتفق مع الراى القائل بأن الشاعر فى شيكسبير كان فى تلك المرحلة أقرى من كاتب المسرح ليه .. » ويفيد المؤلف أن انفصال الصور عن السياق أفقد هسله الملهات وحدتها المعنوية ، وجعلنا لا نستطيع أسوؤها الآن .

وبعد أن ينتهى المؤلف مسرحيته «هتري الداس» و «ريتشارد الثالث» يلق قليلا عند « ريتشارد الثاني » التى شهدت بعض

التفسير فى شكل الصورة الفنية ووظيفتها ، ثم يحصل الحديث عن أهم ما كتب شيكسبير فى الفترة الوسطى من تطوره وهى مسرحية روميو وجوليت . وتعود أهمية هذه المسرحية إلى أنها تجمع بين الأسلوبين القديم الذى اتبعه فى بواكير إنتاجه ، والجديد الذى يشر بالتطور فى آخر ما كتب . ويبدأ الدكتور كليمن حديثه تمهيدا قائلا أنه من المستحيل علينا فى دراستنا لشيكسبير أن نتبين انفصالا محسوسا بين الأسلوب التقليدى والأسلوب المتحرر الثقافى ، كما لا نستطيع أن نحدد الفترات الزمنية التى يسود فيها كل من هذين الأسلوبين .. فى مسرحية « روميو وجوليت » نجد إلى جانب الأسلوب التقليدى بوارد ترمض بالأسلوب الجديد ، ولكننا من أن نحسم التطور الذى سيتر حتما فى الأسى الأخيرة . فالى جانب موقف ليس بطبعته خلافا للصور وهو مع ذلك فطمع بها ، نرى موقفا آخر يحتم ظهورها وتكسب منه بالنفس بطريقة ثقافية . أما الأول فترى فيه والد جوليت يدخل عليها حجرها فيجدها نيكى ، وإذا بلسانه ينطلق يصيد من الصور العنصرية التى لا تتفق مع هذا الموقف على الإطلاق :

ماذا بك ! متحررة الزواج يا فتاة ! ماذا - لا زالين لكنى ! أسوف تظلمن نظرين الدموع ! التى أرى فى جسده الصغير سنية وبعرا عالية .

فيمثل اللتان لشهاب البحر نقيضان بالدموع لم تسكان

وجسده هو السنية التى تجر إلى ذلك الطراد النبح

وأماك هى الريح التى تدفع دموعك ثم تدفع خلفها

لم تحرق جسده الذى تتأمله الماسنة

دون أن يبدأ البحر لحظة واحدة .

يقول المؤلف أنه إلى جانب هذا الموقف ، نرى مواقف أخرى مماثلة من عدة تواج : فمثلا نرى « مشهد الشرفة » حيث يحتاج العاشقان بعيدا عن بينتهما التقليدية وعن قيود المجتمع ، ويتحاران ولا من غصت سوى قلب الطبيعة . وهنا نجد أن العنف والرقعة اللذين يميزان مثل هذه المشاهد يرتفعان باللفة إلى تراء تصويرى يتسدر وجوده حتى فى مسرحيات شيكسبير الأخرى :

أو .. تكلمى ثانيا أيتها الملك الرضاء ! لك

تثلاثين فى الليل وأما أعطك اليك فوق رأسى

كأنك رسول مجتج من السماء

يخطف أبصار العمون التى أبهتت من التعلق به -

عيون البشر التى لا تستر حتى تعود إليه

هو ركب متن السحب فى سيرها الوليد

ويسط شراعه فى صدر الفضاء !

ويعلق المؤلف على هذه الفقرة قائلا أن ارتباط هذه الصور بالموقف الدرامى والأشخاص ارتباط من لون جديد ، فالوقوف نفسه ذو طبيعة استعارية ، سمح بتشوه صور معنوية منه وتطورها للنهاية . أن روميو يلق فى العذبة اللقطة ويتطلع إلى جوليت التى تطل عليه من نافذتها ، وهو يرفع عينيه إليها تعامدا متفدا ترفع عيوننا لتبصر الأجرام السماوية (والعيون التى أبهتت من طول التعلق فى ميناء ، وهو يرى فى بعدها عنه وأرتفاعها سماء جديدة يستطيع بطبعته الشاعرة أن يخلق فى أحوالها ، فهو يتعمده من جو التقاليد التزم التى يسود بلدهم ، و « ترسل » إليه من « سمائها » ما يرتفع به إليها « فيركب متن السحب » ويسط شراعه فى قلب الفضاء !

والذا سرنا مع المؤلف إلى الأسى العظيمة الأخيرة : وجندا تفصليا مستفيضا لكل هذه العلاقات ، وسوف نعرض هنا لفص

وحيثما يتأمل انتقامه يراه في صورة الإثم الجسدى البالغ :

قلتهى على أيتها الرياح وقذلتنى فى الفضاء ،
ثم تكوئنى فى التكرير المصور ،
ثم تصلىنى فى الفوار الخلدان ذات النيران السائلة !

أما ياجو فيكتشف لنا في صوره من طريقه اللاكزة في الإيقاع
بالمصاحبة ، فهو يرى أن ما يطلعه شبد « طليل » و « ديدمونه »
و « كاشيو » يشبه فلما من شباه ، وسما زعافا .

.. يمثل هذه الشبكة الصغيرة
سوف أسطاد هذه الذباية الكبيرة : كاشيو !

ويقول :

سوف أسكب هذا السم في أذنه
حتى ينفخه - جزاء جهولة الجسدية

ويقول :

لقد بدأ السم يصل عمله في الفريز
فالفرو والخيلاء - بطيئتهما الصخرة - سموم
ليدو حلوة المذاق أول الأمر
حتى إذا بدأت لتزج بالدم
التفتت مثل عجائب التكرير .

أن كل ما يقوله ياجو - وليس صوره الشعرية فحسب -
يشتم بهذا الوعي الكامل وتعنده ما يمل ، وهو يكيف نفسه على
الدوام حسب صاحبه في الحوار ، ويستخدم لذلك صورا تختلف
باختلاف من يعاود حتى يؤثر عليه ويوقع به ، فهو ليس قريبا
عن هذه الحياة مثل طليل ، بل خبيراً بكل لغوات البشر وسلوكهم
في كل الأحوال ، مما ييسر له بلوغ مقاصده الدنيئة .

وهكذا يجد أن الصورة الفنية في مرحلة نضج شيكسبير بدأت
تلمب أوجهها الفعالة في رسم الشخصية والسير بالحدث ولطويز
الموقف وخلق الجو العام . وكما رأينا في « طليل » كيف تتكلم
الصور مع الشخصيات يمكن أن نرى في غيرها من النامس الكبيرة
مصادقات تلك القبلة من وثائق الصورة الشعرية في الدراما .

وينهى الدكتور و . هـ . كليمين كتابه بتأنيده بعض فريها
الفتاح التي وصل إليها والتي يمكن أن توحى لن أراد من
الباحثين بموضوع حافل للدراسة الشكسبيرية : « فلا تزال هناك
أذواق لم يردها أحد ، ولا يزال عند القمة متسع للجميع » .

محمد محمد عثاني

جويج وأطسبون

نقاد الأدب

THE LITERARY CRITICS

by: GEORGE WATSON

Pelican Books, 1962.

ليس في مقدور النقد أن يصد الأكاديم من الذئوع ، ولكن
همة الناقد هي أن يحول بينها وبين التستر ورد الحقائق .

للحمة من علالسة الصور بالشخصية في إحدى اللآسى - وهي
مسرعية طليل . يقول الدكتور كليمين أن شخصيتي طليل
وإيجو مختلفتان تمام الاختلاف مما تنمكس على مولفهما من الصور
الفنية . أن ياجو يبحث وإعيا من أشد الصور ملازمة لهدفه ،
في حين تتبع صور طليل من أحاسيسه بطريقة طبيعية وفي سر
كبير ، أنها تأتي على لسانه بطريقة لا شعورية عبر خياله المصطب
الذي يزوده دائما بصور لا ينسب معينها .

ولكن ياجو ليس ذا خيال جامع أو غير جامع . أنه يواجه
العالم بطريقة منطقية لا تلجئه إلى الصور إلا قليلا ، وهذا القليل
أيضا لا يأتيه حينما يكون وحده وإنما يتوسل به كي يؤثر على من
يعادله . أنه ينتقى الصور عمدا وبينها بالطريقة التي يبنى بها
لفظه ، كلها تشبيهات تعتمد على أدوات التشبيه ، ويترد أن نجد
تعبيرا استعاريا واحدا ، أن ياجو بهذا يضع حاجزا بينه وبين
عبارة التصويرية ، فهو موضوعي محايد ، نزاح إلى التعميم ولا
يملك يدرك نفسه في أي صورة ، على عكس طليل الذي يضع نفسه
دائما في محور الصور . يقول طليل :

آه يا فرح روعي !

إن كانت كل عاصفة يتبعها مثل هذا الهدوء
لتتهب الرياح حتى تولف ألوت من سبانه .

ويقول :

إن البحر الأسود

الذي لا كردد لباراته الباردة وأمواجه الفاضة
بل تظل مندفة لآثرة

بحر مضيق بروبولندوس وهيلسبونديس

يشبه الكاري الدامية التي تتدفع مرجحة

ولا تلتفت إلى الخلف مطلقا - وإن لمبدأ فينشك في سكوني

الا حينما يتلهمها انتقام منيف وأوسع النطاق .

وياجو لا يقدر على الإطلاق أن يأتي بمثل هذه الصور المتهبة
الجائعة ، كما أن طليل لا يستطيع أن يستخدم صورا باردة
ساخرة مثل التي يستخدمها ياجو . أننا لنأخذ في صور طليل
أن كل شيء تعبره حركة طائفة ، لأن هذه الصور جميعا تتبع من
أحاسيسه الدافقة الدائمة الحركة ، كما أن صورته تظهر دائما في
المواقف العرجة من مسائله الداخلية ، فتعكس ذبذبته أحاسيسه
وتبر من المضطرب مواظفه ولفظها ، كما تعكس أيضا طبيعته
البالغة الحساسية ، التي تتقبل كل شيء ولهم كل شيء من طريق
العواس . أن كل استعاراته تلجأ إلى العواس حتى حينما يتناول
أشد الأمور تعريضا - فهو يقول مثلا :

كلا . ن قلبى قد تحول إلى حجر . التي أشربه
نيزلم يدي

ويقول في أحد أحاديثه :

... لو كانت السماء قد وغيت

أن يملؤى بالظلم ، ولو كانت قد أمطرت

كل أنواع القروح والماء على رأسى العارية

وغرسي في البؤس حتى أطراف شفتي ..

ويقول :

أيتها الإصناف المرائية العنة المبقة الشدا

كم تليمن أحساسى !

فالتفد يتطلب مجتمعاً حراً ، ذلك أنه أحد الشروط التي يعيش بها هذا المجتمع . والتفد الإنجليزي لم يفلح كثيراً من الطغيان الفكري بالرغم من الثورات والتغييرات التي عارضت طريقه ، وإن نظرة واحدة نلقها على تاريخ هذا اللون من الأدب تكشف لنا عن عدد العلماء ذوي الروح الثورية الذين صرفوا عن آراء سابقيهم وصربوا في آفاق جديدة .. وهذا الكتاب هو قصة ما حققه .

ومؤلفه جورج واشنطن مرسيس بجامعة كمبرج ، وقد سبق له التدريس في جامعات أخرى . والكتاب يتبع نوعاً واحداً فقط من أوجه النشاط الأدبية التي نطوي تحت عبارة « التفد الأدبي » غير المحددة ، وهذا هو التفد الوصفي أو تحليل الأعمال الأدبية التي خرجت فعلاً إلى حيز الوجود ، وبهذا الكتاب في تعدد ميدانه فلا يتعرض لهذا النشاط النقدي في العالم غير الناطق بالإنجليزية .

ويميز الكتاب نفسه عن سائر المؤرخين للتفد الأدبي أو من يسميهم « المدرسة النطقية في تاريخ التفد » بأنه يرى التفد الأدبي سجلاً للموقف تظهر فيه أورد من حين لآخر في حين يرى الآخرون أن تاريخ التفد الأدبي يتميز بالموضوع والتطور .

والنقاد الكبار - في رأي مؤلف « التفد الأدبي » - في الغالب لا يلتفتون طرف المناقشة من حيث تركه سابقهم بل يتصرفون على آراء السلف ويرفضون ما خلفوه ، في حين يبدو لأويسخ التفد المدرسة المنظمة كمنافسة تدور حول أسئلة لا تتغير على مر القرون .

وقبل أن يتعرض الكتاب لتطور التفد الوصفي أو التحليلي في الأدب الإنجليزي يفرق بين ثلاثة أنواع من التفد الأدبي :

١ - التفد التشرىي : ويتضمن كتب « ليلانة » التي أهدت إلى تعليم الشاعر كيف يكتب أو كيف يرتفع بمحتوى الكتابة ، وكان هو النوع السائد في القرن السادس عشر باستثناء مقال سيرفيليب سيدني « دفاع عن الشعر » .

٢ - التفد النظري : أو علم الجمال الأدبي الذي يتصرف لطبيعة الخلق الأدبي وطبيعة الحقيقة الشعرية .

٣ - التفد الوصفي : أو تحليل الأعمال الأدبية الموجودة فعلاً وهو أحدث الأنواع واكثرها انتشاراً في القرن العشرين ويبدأ ظهوره كتحقيق شاقوى على الأعمال الأدبية ويظهر الآن كتحقيق شاقوى وجد أجدهم أنه يستحق الكتاب .

ومن الطرفين أن مقال جون درايدن عن « الشعر الدرامي » ١٦٦٨ وهو البداية الرسمية للتفد الوصفي قد كتب على شكل حوار .

وقد بدأ التفد الوصفي كنوع من الاستيطان يقوم به الشاعر أو كمنافسة لتبرير ما كتبه . فبينما يقول الشاعر المشرع : « بنيني أن كتب المسرحية هكذا » ويقول الناقد النظري : « هذه من طبيعة المساء » يقول الناقد الوصفي - درايدن مثلاً - : « حاولت أن أكتب مسرحية هكذا ولهذه الأسباب » . ويتعرض الكاتب للتفد الوصفي من ناحيتي الموضوع واللغة ما هي الأسئلة التي يجيب عليها كبار النقاد لتقديم الوصف في أي نوع من المصطلحات النقدية تتميز لغة كل ناقد فنانين؟ وهذان السؤالان هما فيما يبدو مجرد وجهين لعملة واحدة ، ومن هنا هناك علاقة مباشرة بين لغة التفد الوصفي وموضوعه ، ولكن وجود مثل هذه العلاقة ينتهي بعد البحث .

إن تاريخ المصطلحات النقدية تاريخ محافظ فقل أن يتجس في الكتاب في فرض كلمة جديدة أو مستعارة من لغة أخرى أو استعمال كلمة مهجورة بمعنى جديد .

فتصريف كورنجد شلاً وتفرقه بين الفيسال fancy والتصو imagination لم يعط بالتقوّل . ويندر كذلك يتجس مصطلح جديد كما نتج « الانفصال الشعوري dissociation of sensibility » الذي قدمه ت.س. اليوت مثلاً .

وقد تنوع أن يزداد عدد المصطلحات النقدية بالتشعار التفد الوصفي ودلته ، ولكن الذي حدث هو التخلي من ذلك ، وإنما يشير تطور التفد الوصفي إلى اضطلال مضطرب في المصطلحات النقدية منذ القرن السادس عشر - أفني فنترة واكثرها تنوعاً في المصطلحات النقدية - حتى الآن ، والتفد التشرىي الوجه إلى الكتاب نفسه على التخلي من التفد الوصفي الوجه إلى الفاري هو الذي يستخدم هذه المصطلحات بكثرة .

كما من ناحية الموضوعات فالتناجد المدرسة الكلاسيكية الجديدة تبدأ عند درايدن مزيج من تحليل الشكل الأدبي والتبرير الذاتي للطريقة التي استخدمها الشاعر في الكتابة ولتنشيد جونسون يوضح الفاري مكان الشاعر في بؤرة الاهتمام . وتذهب المدرسة الرومانسية التي يمثلها كورنجد إلى أن المعرفة التاريخية ضرورية لتحليل العمل الأدبي لتمكنا من رؤية الحقيقة كوثيقة زمنية .

والوجه الثالث أو الحديثة في التفد تتميز برد فعل شديد عند هذه النهضة التاريخية والاتجاه نحو التحليل اللغوي مبداء من الاهتمام بما وراء هذا من تاريخ طويل ، ومن أهم أعمالها « ت.س. اليوت » و « أ.أ. ريتشارد » .

وبينما يظهر النقاد في القرن الثامن عشر اهتماماً خاصاً بالدراما والأنواع الشعرية الكلاسيكية (الشعر مثلاً) نجد تنقيل الأدب التري يستأثر بالنشاط النقدي في القرن التاسع عشر والقصيدة القصيرة تحظى بالصدارة في القرن العشرين .

وقبل أن يشرع الكتاب في الحديث عن كل ناقد بشيء من التفصيل يختار عدة مقتطفات من التفد الوصلي لمفسسور مختلفة ويخلص من فصحا إلى :

١ - أن التفد الإنجليزي بدأ باهتمام شديد بالنص الأدبي ثم فتر هذا الاهتمام وعاد إلى الظهور ثانية في العصر الحديث .

٢ - فقد التفد الإنجليزي الفنية المصطلحات الفنية التي ورثها من التراث الأدبي .

٣ - بدأ التفد كحوار بين الشعراء وينتهي كمحاولة لإلهام الفاري .

٤ - يتركز اهتمام النقاد في العصر الحديث على التمييز بين الجيد والردى من الأدب مما يؤلف في دقة التفد .

ولن يسمنا المجال هنا بالتعرض لكل النقاد الذين يلهمهم الكتاب بالتحليل في كتابه وستكتفى بالتركيز على عدد قليل منهم :

بالرغم من اعتماد جون درايدن (١٦٦١ - ١٧٠٠) على الاستدلال المنطقي لم يستخدم هذه الكلمة في تخصيص الأفكار

موسوعيا فائز، الأكبر من نقده الأدبي لا يخرج عن مستلزمات الحرب النقدية التي خلفها دربين مع نقاد عصره ومحاولة لتبرير منهجه في الكتابة . وقد كتب دربين أول أمثلة للنقد الوصفي في الأدب الإنجليزي ولكن التحليل لم يكن فائته بل كان مجرد مرحلة نسق التعصيم لإغراض خاصة « دفاعية » وعظمت لا ترسو على كثرة تحليله أو جودته بل على اتساعه لا مكانية التحليل .

ويظهر صامويل جونسون (1709 - 1794) وصيلا النقد الإنجليزي إلى لغة جديدة من العظيمة ، ويعتبر كتابه « تراجم الشعراء » حجر الأساس الذي قام عليه التيارات الإنجليزية في النقد . يقول جونسون في مقال له في جريدة « التجول » :

« إن مهمة النقد أرساء القواعد ، والارتفاع بالرأي إلى المعرفة ، والتعريق بين النعمة الناجية من أصول معروفة ومن الأساليب العقلية وبين النعمة التي تعتمد على مباحث فروق للفنان fancy ولا اسم لها ولا يمكن شرحها »

ويبدو جونسون هنا ناديا مشرعا يجعل وضع القوانين وتطبيق قواعد الجمال الأدبي من وظيفة الناقد .

ولكن جونسون ناقد تاريخي أيضا من الطبقة الأولى . يكلي أنه جعل الغرض من منحه - وهو أول معجم شامل في تاريخ اللغة الإنجليزية - لغرضًا نقديًا : « معجم للغة الإنجليزية قد استنتجت الكلمات فيه من أصولها ووضعت معانيها المختلفة مقتطعات من أحسن الكتاب » .

وإذا انتقلنا إلى العصر الرومانسي وجننا صامويل تايلور كولردج (1772 - 1834) مؤلف « (الحياة الأدبية » يلمح صامويل وحده ويكون مدرسة كاملة في النقد الإنجليزي « فهو الأول والأخير من نوعه لأنه الناقد الإنجليزي الوحيد الذي طبق قواعد « كانت » الجمالية على الأدب الإنجليزي في حصاره ومناخه » .

وبالرغم من اختلاف الدارسين في تفسير ما كتبه كولردج فانهم يتفقون جميعا على أهميته القصوى . ونستطيع أن نبدأ القول بأن كولردج لم يهدف بنقده إلى التحليل بل إلى « منهجه النقد باستنتاج القضايا من قواعد تفحصها ملكاته أو إلى الاهتمام « بأرساء قواعد الكتابة أكثر من الاهتمام بأساس إطلاق الأحكام على ما كتبه الآخرون » . وهذه لفظة ناقد نظري نشاطه على مستوى أكثر تجريدا من مستويات علماء الجمال الآخرين وقد استحوذت نظرية الخلق الشعري على اهتمام كولردج ، فعندما يتجه كولردج إلى التحليل لا يهمل القصائد كما هي مكتوبة فحالا بل يحلل العمل الخلقى الذي يجعلها على ما هي عليه بدون الالتفات إلى قاريه عادي أو مثالي . والقاري لمصحات كولردج لا يجد إلا كولردج يدعو لأن يرى في تشخيصه أو ورسود ما يراه هو فيهما ، فهو لا يحكم على قصيدة بالجويدة أو بالرداءة أو يعير فينتها أي التفت إلى براها كدلالة تاريخية ويستجيب لأفراد دراسة أصولها . ولهذا فهو لا يلجأ إلى النقد الوصفي إلا كتوضيح .

ويعتبر كولردج بالاشتراك مع وليام ورسود « 1770 - 1800 » مسئولا عن الثورة الرومانسية في الأدب الإنجليزي عندما

قدما في سنة 1794 كتابها « الاقتصاد الفنية » وأعاد طبعه في سنة 1800 بملزمة مطولة كتبها ورسود بإيعاء من كولردج وتعرض هذه المقدمة لعدة مسائل أدبية هامة منها لغة الشعر إذ يرى الشعراء أنها ألفاظ مستأجرة من اللغة التي يستخدمها الناس في أحاديثهم وهذا تعديل قد أدخل على العبارة المستخدمة في طبعه 1794 ، أنه الحديث في الطبقات السنية والوسطى من المجتمع . كما تضر المقدمة على عدم التفريق أساسا بين لغة الشعر ولغة الشر . ويعرف ورسود الشعر - عندما يتعرض لعملية الخلق الشعري - بأنه « انفعال يذكره الشاعر وثق السكون » .

ويرفض ت.س. اليوت « 1888 - 1900 » في مقالياته النقدية هذا التعريف للشعر لأنه يوجه الاهتمام إلى الشاعر وليس للقصيدة ، ومقالات اليوت النقدية ترمي إلى تصدير عوف أو تقييم أدبي ولا تظهر أي اهتمام ببيئة السكاك . واليوت يفضل الأحكام العامة على التحليل الدقيق الذي يتميز به النقد الحديث منذ العقد الثالث من القرن العشرين . وهو يكتب لأقلية مثقفة تشر بنفسها في مركز قيادي لبيد أن الفكر والأدب ولا يهدف إلى تهذيب الذوق الأدبي فحسب بل إلى تهذيب الذوق لامداد القراء لاستقبال شعره هو .

وتوضح مقالاته عن « التقليد والتنوع الفردي » (1910) ، ليهجيها الجاهلة ، كراهية اليوت للمناقشة وحرية الفكر ، والتقليد الذي يحدث منه اليوت ليس « التمسك الأعمى أو الجبار » بما خلقته الأجيال السابقة ، بل يتضمن « أولا الحس التاريخي وهو ضروري لمن يريد الاستمرار في كتابة الشعر بعد العاصفة والعشرين ، والحس التاريخي يتضمن أدراكا عميقا كحيرة ماركس وحاشائه في نفس الوقت ، أي أن الحس التاريخي يجبر الإنسان على أن يكتب وهو يتسمر » . أن الأدب الأوربي كله بدأ من هوميروس - وأدب بسلده داخل في هذا الخلق - له وجود أدبي ويكون نظاما أدبيا » .

ولكن المؤلف يقول في نقد هذا التعريف : « أنه حس تاريخي مجب حقا ذلك الذي ابتكر التسلسل التاريخي ويعتبر المنفى لا رميا ورسا في نفس الوقت . - وكان ينبغي تسميته بالحس غير التاريخي » .

ويصفي اليوت في مقاله ليعلم أن الشعراء لا يعبرون عن لوانهم بل يعبرون عنها في شعرهم « بالقضاء المستمر على شخصياتهم » وأن « النقد الأمين والنالوق الحساس يشهد بالشعر وليس بالشعر » ، وإن مهمة الناقد « ليست اكتشاف الصفات الجديدة بل هي استخدام الأعمال المأد » . ويرفض اليوت تعريف ورسود السابق للشعر لأن « الشعر ليس أخلاق المتان ولا شعاع العنيف بل هو حروب منه » الشعر ليس تعبيراً من الذات بل هروباً منها » .

ونقد السكاك استخدام اليوت للألفاظ هنا على أنه مصادرة على الخطاب أي أن اليوت يسلم جدلا بما كان ينبغي اتبائه . ولا يدري كيف تؤدي هذه الآراء إلى النتيجة التي يخلص لها اليوت من « أن تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف يستحق المدح » . يقول الكاتب : « إن تمسك حرب لا تصب السحن ولا كف استطاع السحن العرب ، لقصة مجيبة حقا » .

ولتتم حياة اليوت أنقذية إلى ثلاث مراحل « ١٩١٩ - ١٩٢٨ » ، تتطور من اهتمام كبير بالأدب وخاصة شعراء القرنين السادس والسابع عشر إلى تركيز يصبغ تحولها إلى الكاثوليكية على النقد الإجماعي والديني « ١٩٢٩ - ١٩٣٩ » ثم عودة إلى المسائل الأدبية مع اهتمام بالدراما فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

إن أول مجموعة من مقالات اليوت النقدية « الغابة القديمة » صدرت في ١٩٢٠ . وقد جمعها اليوت في كتاب واحد لأن الذي يجمع بينها هو « مشكلة نبذة الشعر وتكرار أن الشعر هو شعر أولا وليس شيئا آخر » . ولكن الكاتب يرفض هذه الدعوة من جانب اليوت معنًا أن ما يجمع بين هذه المقالات ليس قيمة الشعر بل هو « إمكانية الحصول عليه » ، ولكي يشرح لنا ما يعنى بذلك يورد مآثره سير جيمس فيرزد عالم الأنثروبولوجي من الغابة القديمة « عنوان الكتاب » وهي غابة تسمى zemi القريبة من روما .

كان يسير فيها دائما ، في العصر الإمبراطوري وما قبله ، رجل قد جرد السيف من غمده وتحول إلى حبل متعلق أن يهجم عليه إنسان آخر في أية لحظة . وهذا التحول كان وفالرون يبحث عنه لا بد أن ينتهه يوما ما ليحتل المكانة بدله ، فالقتل هو الوسيلة الوحيدة للحصول على هذا الركن الديني . واليوت هنا هو كاهن « التقليد » الجديد ، يحصل على الأثر بطبيعة نقدية ويغفل من شأن من سيفه ويسرق ما خلفه في جبانة .

والمرحلة الثانية تكشف لنا عن العداء الذي يكنه اليوت للعربة والزعات الإنسانية فينبغي في إحدى مقالات هذه الفترة « أفكار بعد لايت » ١٩٢١ « بفشل محاولات الصائم لتكوين عقلية متطهرة غير مسيحية . ويعلن في « استخدام الشعر » واستخدام النقد - ١٩٣٣ « : لا أفكر الرومانسية والتبوعية بحرف تداول بعض الكتب فكرة « هائلة » ويعد بأن « يصعد بالتفصيل من تأثير النيشلر من الأدب الماسر في كتاب آخر » . ويظهر هذا الكتاب « بحثا عن آلهة غريبة » في ١٩٣٤ يعلم منه اليوت « أن لا فائدة ترجى من مناقشة المسائل الأساسية » وأن الطريق الوحيد للوحد الطلاق « في مجتمع مثل مجتمعنا قد نخرت فيه النزمات المتحررة » هو التعبير عن وجهة نظرهم وتركها ، كما يهاجم اليوت في هذا الكتاب « شهوة » د.هـ. لورنس « للاستقلال المعركة » ودؤيته « الروحانية الريبة » .

ويبدو أن عودة اليوت إلى النقد الأدبي بعد الحرب العالمية الثانية لم تكن من افتناع كامل باستثناء بعض المحاضرات للسرحة الشعرية التي نشرها بطورها في التراث القديم لسرحات عصر الباروك . لكن اليوت يعود ليعلم أن عمله الدرامي الأعلى من خلق لغة موسيقية لا تفقد أصالتها بشفة الحياة اليومية أمل لا يمكن تحليله . وفي النهاية تجسده يحتل المكان الذي حاجبه في « الغابة القديمة » نقد « تلويقي » يساعد به النقاد القاريه على الفهم والاستيعاب .

ولا نستطيع تلخيص ما حققه اليوت في ميدان النقد إلا بأنه فتح للنقد مجالات بلاغية جديدة وعاجم النزعة التاريخية غير من معنى الزمن في النقد الأدبي .

وإن كان اليوت أكبر ناقد وصفي في القرن العشرين فإن ١.١. ريتشاردز ١٨٩٣ - ١٩٥٥ « أكبر النقاد في الحقل

النقري وقد وضع أسس التحليل اللغوي التي قام التفسير الحديث عليها . حاول ريتشاردز « بالاشتراك مع آخرين » تعريف العمل بدراسة تأثيره على جمهور الفن في « الأساس علم الجمال » ، ١٩٢٢ « وفرق « بالاشتراك مع أوجدن » بين الاستعمال الرمزي والاستعمال العاطفي للالفاظ في « معنى الفن » ١٩٢٣ « واستمر في دراسته للغة الشعر العاطفية في « قواعد النقد الأدبي » ١٩٢٤ ونشر في « النقد المعاصر » ١٩٢٩ نتائج تجاربه على طلبة الجامعات وغيرهم عندما طلب منهم تحليل قصائد لم ينشر إلى مؤلفها أو إلى الفترة التي كتبت فيها .

ومن هذه النظرة الريبة يبدو لنا ريتشاردز كناقد نقري لجأ إلى التحليل الأدبي ليجرد توضيح منهجه . ونظري ريتشاردز تلوم على ضرورة استخدام المنهج التجريبي في النقد وتطويره - بمساعدة علم النفس - إلى مرحلة يستطيع فيها النقاد استخدام العمل قبل اطلاق أحكامه . وقد يتوقع القاريه أن يمر مثل هذا المنهج على أن الشعر اتصال بين الشاعر والقارئ لأن أية محاولة لاستخدام علم النفس لابد أن تؤكد أن الشعر نشاط إنساني من الممكن تحليله ، ولكن ريتشاردز لم يحصل هذا ولم يتم مدرسة نقد نفس عن طريق الاهتمام بفسيرة الكاتب أو محاولة فهم نفسيته من خلال أعماله بل ذهب إلى الظرف التلقائي إلى القاريه التلويق ووزع على جمهوره من القراء في جامعة كمبرج عدة قصائد غير معروفة جيدا وطلب منهم التحليل عليها .

من تجربته هذه استنتج ريتشاردز أن مقدرة الأفراد على فهم الشعر كثيرة الصفات ، ويوجد أن عوامل عديدة من العجز إلى الكبت والتزجج نحو العاطفة والتعصب للأفكار معينة تحول دون استجابة القراء للقصائد التي وزعها استجابة شافية .

ولكن ألا يحق لنا الفرغ من أن النزاع القصائد من سياقها السريسي قد غير من معانيها أو خربها من أية دلالة ؟ وإن « النقد المعاصر » لا يدين التنظيم الإنجليزي بل يوحى بأن القراءة غير التاريخية هي قراءة رديئة للشعر .

ويهتم واضع كتابه بلغة سريعة عن النقد في فترة ما بعد الحرب ، ويرى في هذه الحالة أيضا أنه لا يمكن التفرقة بين مدارس النقد في أمريكا وبريطانيا ، ويقسم النقاد المعاصرين في البلدان إلى أقسام ثلاثة : النقاد الأخلاقيون (أنظر المجلة عدد نوفمبر ١٩٦٢ ص ١٠١ - ١٠٢) ، وأصحاب النقد الجديد من المهتمين بالتحليل اللغوي للشعر ، والنقاد التاريخيون ممن يهتمون بالوراء التاريخي للشعر ، وهؤلاء ينقسمون بدورهم إلى مدرستين ، مدرسة تهتم بالمفسر الواسع وبالتالي التوصل للحضارة الإنجليزية في كل العصور ومدرسة النقاد الأمريكيين حاليا أو سابقا وهم بطبيعة الحال أكثر الباحثين اهتماما بالظروف التاريخية والاجتماعية المحيطة بالعمل الأدبي .

وقد أصاب المؤلف شكورا نبئا بأسماء الكتب والنراسات التي أصدرها النقاد الذين تناولهم مما يجعل هذا الكتاب على وخص منه مرجعا مفيدا إن شاء الاستزادة أو التوسيع في دراسة أي من النقاد .

وديع كيرلس

• احمد عباس صالح
• جلال السيد
• الحسنى حسن عبدالله
• غائب شكرى
• محمود عبد المجيد
• مصطفى عبد اللطيف السحرى
• نادية لويس
• وداد سكاكينى



يميز النقد عن أن يصدر حكما مبدئيا على قيمة عمل من الأعمال الأدبية ؟ وهل تستل الدراسات النقدية للاداب المعاصرة مجرد كلمات غير متأكد منها ولا يمكن التحويل عليها ؟ ليس هذا صحيحا على إطلاقه ، فشهرة كتاب « انشرح » لارسطو ، قد تلحق مسرحية « الملك اوديب » ، والاحكام التى اصدرها ارسطو ما زالت على قدر كبير من التوافق مع حكم الزمن .

ولى ادبنا الحديث مثال قوى ، يشير هذه المشكلة ويدعو الى تدبرها ، وربما يستطيع ان يعمدنا ببعض مفاتيح الفقيه ، وبلى اثينا يشق من الضوء .

لنجد حوارا سبى اصغر الاستاذ محمود كامل المحامى مجموعه قصصه بعنوان « لوحات وظلال » ، وكانت المجموعة مضمون مقدمة طويلة عرض فيها الكاتب لتاريخه فى عالم القصة فيما يشبه النفاذ من نفسه ، والتساؤل الحائر من سبب لحنه النسيان التى لاقت أعماله ، رغم انه ما زال ينم بالحياء ، ورغم أن كتاباته لم ينفض عليها الا خمسة عشر عاما أو عشرين عاما ، ولعله ما زال يؤلف القصص حتى الآن . ومن يقرأ هذه المقدمة يصاب بالدهشة ، فالكتاب لا يتحدث فيها عن نفسه ، بقدر ما يتحدث عنه النقد المعاصر له .

وسترى بين هذه الأعلام أسماء المازنى وهيكلى وإبراهيم المصرى وزكى مبارك وعبد العزيز البشرى وفكرى ابابكة .

« ولم يقل مرجع علمي من مراجع المستشرقين المتوفرن على دراسة الادب العربى الحديث من الإشارة الى هاتين المسرحيتين فاطمة والوحوش » فمجموعة الدراسات الترفية بلندن اشارت الى « فاطمة » و« جنجلة الشرق » التى تصدر فى بيروت اشارت إليهما ، ونقل عنها المستشرق جاكوب لانودى فى كتابه « دراسات فى المسرح والنسيان العربيين » بالنسبة لمسرحية « الوحوش » كما نقل عن « بروكلمان » بالنسبة لمسرحية فاطمة .

وستجد ان بعض أعمال محمود كامل ترجمت الى اللغتين الانجليزية والفرنسية ، وان الفرق المسرحية الكبرى فى عصره مثلت بعض مسرحياته ، وان النسيان اخرجت له قصة مسمى قصصه الطويلة ، وان المطابع اخرجت له عشرات الكتب . هذا كان الامر كذلك اذا اخلى محمود كامل من الحركة الأدبية ؟ لماذا لم يعد يقرأ له ؟ لماذا ينشيط مؤرخو ادب القصة اسمه ونسبوه تماما ؟ لماذا احتساج الى كل هذه المقدمة ليعيد الى الانعام على اللهيب ؟

ولقد كان محمود كامل مكرما تماما للوفاء الذى وصل اليه ، فعندما أتبع له ان يصدر مجموعة قصصية اخرى « ارواح بين السحب » لم يتردد فى أن يعيد نشر القصيدة

محمود كامل أرواح بين السحب مجموعة قصص

يبدو فى بعض الأحيان أنه من المستحيل على النقد الأدبى أن يحكم بما اذا كان كاتب من الكتاب سيكتب له اليقاع ام سيظلمه النسيان ، فهذه قضية لم تطلع الدراسات المصنعة فى أن تلحق لها قواعد ثابتة ، أو أن تصل فيها الى نتيجة حاسمة .

فاعلم الزمن الفاضل ، الخافى بالآلاف التفاصيل والظلمات هو الحكم الوحيد الذى يصدر حكمه دون أن يسمح لدفاع أحد ، ودون أن يسمح لاعتقاد أحد .

ومع ذلك فوظيفة النقد الاساسية تتصل - بطريقة غير مباشرة - بموضوع أصالة الكتاب وقائه ، وهى لا تباشر عمليا ، فى تفسير العمل الأدبى وتقييمه ، انما تقوم بمحاولة الحكم المبدئى على الكاتب من زاوية اليقاع أو النسيان . ولكن النقد الأدبى نفسه عمل أدبى ، وهو يخضع فى نفسه أو فئاته لنفس العوامل التى يخضع لها الادب انقش . ولذلك كثيرا ما تلعب كلمات عديدة لتفاد ملاوا الدنيا فجدة فى حياتهم واهزلوا من برق الشهرة ما لم يعزوه معاصروهم ، ومع ذلك لا يبقى من كلماتهم هذه اثر حتى ولا مجرد اشارة .

ولى تاريخ الادب امثلة كثيرة على كتاب كانوا فى حياتهم مدفونين نسبيا فلما فتح عنهم عامل الزمن ركائبات النسيان ووضهم فى مقدمة الصلوف ، وعندما نقرأ ما كتبه لتسليحهم المعاصرون عن أعمالهم تتبين أن هؤلاء النقاد قد ذهبوا فيمنذهب هم وكتاباتهم ولم تستطع كلماتهم أن تؤثر اثنى تأثير فى حكم الزمن .

وفيما بين ارسطو وأحدث ناقد معاصر عشرات الافوف من الذين مارسوا النقد الأدبى ، ولكن الذى بقي من هذا النقد ودخل التراث البشرى قلة قليلة لا تستحق على الحصر . فكل

الطولية التي سبق له نشرها منذ أقل من عام في كتابه «الوحات والظلال»، بل أنه في هذه المقدمة لم يكن يتورع عن أن يورد بعض التصويبي التي كتبت عنه، ولم تكن في صلبه تماما، متجاهلا مقاصدنا، أو مغلغلا ما فيها ما بعد عبده ليثبت أنه كان باجماع الآراء أستاذ القصة المصرية القصيرة «على حد ما جاء في نص المقدمة» .

ويخيل لي أن كاتبنا من معاصريه لم يظفر بما ظفر به من انتشار سريع ساحق، وأن أحدا منهم لم يصب بهذه اللطمة السريعة من التشييع، وإذا كان في قصص محمود كامل العكاسي ما يستحق الدراسة فهو هذا الموقف، هذه البداية وهذه النهاية ..

يقول المؤلف في المقدمة : «كان مؤلف هذا الكتاب قد نشر قصصه القصيرة في مجلتي «الهلال» و «الكاف» من صفح دار الهلال عام ١٩٢٠، وكان اللون الغالب الذي ميزت به تلك القصص هو تصوير الجانب العاطفي من حياة الطبقة المتوسطة في مصر، وكان بلا شك لونا جديدا على الآداب العربية إذ لم تكن قصة الحب العربية القصيرة قد ظهرت بعد، ولم ينتبه القارئ فعلا، في بادئ الأمر إلى هذا اللون الجديد، أو لعل جذبه اختلطت في تقديرهم بما سبقه من محاولات لدراسة أدب القصة العربية العتيقة» .

وربما كان هذا القول صحيحا .. بليليل أنه كان يقرأ بكثرة وشغف .. ولكن يبدو أن في المجتمعات البشرية موجات غير جذرية خادمة بطنها بعض الفاسقة أو بعض الفئسكين فينصرون معها بمجرد انتصارها ..

في سنة ١٩٢٠ كانت مصر تعكم تحت سطوة اسماعيل صديقي، وكانت جراحات ثورة ١٩١٩ لم تلتئم بعد، وكانت مجلة المنصور، والمآسي السياسية والاجتماعية التي شهدناها مصر في تلك الفترة العرجة السيئة من حياتها .. كان هذا كله يشكل الحياة الاجتماعية والكريمة في مصر .. وفي نفس الوقت بدأت تتكون أسر من الطبقة الوسطى استأثمت للواقع السياسي والاجتماعي، وظفرت ببعض الوتائف الرئيسية وبدأت تستمتع ببطء بوجوه جديدة، مدفعا الاسمى هو النمط الأوروبي المتحضر، وكانت ترى أن البلاد متخلفة وأن الاحتلال قد يكون نعمة لا نقمة .. وألغى هذه الأسر ضلعت مع الاستعمار وكونت ثورة الطاغية أو شبه الطاغية عن طريق التسهيلات التي كانت تمنح لها ..

وهي طبقة طارئة تكونت كما تتكون البشور الطارئة نتيجة لعملة من العمل، لا بلبث أن تزول بمجرد أن يسترد الجسد حياته الطبيعية ..

وحاولت هذه الطبقة أن تجعل من نفسها استرطافية الشبب المصري، فكان جامها في الوتائف أو في الأعمال الحزينة كالطب والعمامة، وفي حياة الرفاهية التي تستعمل السيارات والمبيلات وزود أماكن التلوذ والسهر التي لا تردد فيها كلمة عربية واحدة .. وكانت هذه الطبقة مقطوعة الصلة بجلجورها، بل لم تكن لها جذور، فهي تحضر تراث أمتها، وتتسلق عنه تماما، حتى تغرق في النهاية بجعل مخلوق بكل ما يتصمسك بأبعاد التراث، وتغني نفسها من وطنها، فلا تشع بها رابطة أو أي ارتباط لثقلته .. وهذه الطبقة تتألف من بعض الفئسكين الاجنبية الوالدة وتكون الاسترطافية الجديدة، وتصنع لها صفها الخاصة وكتبا الخاصة، ولهاظها الخاصة .. ولهذا ظهرت تلك المجموعات العديدة من الصفب الاجنبية في مصر، وكان طبيعيا أن يكون البورس والجنود والديجيت والواجبيين جازئا أو غيرها من تلك الصفب هو المبرر عن مصالح هذه الطبقة، ودليل استرطافيتها في الوقت نفسه ..

وانزلت هذه الطبقة عن الشبب المصري تماما في أسلوب معيشتها وفي مصادر ثقافتها، وكونت خليطا من التراث اكراب كترد الاثر بلبثه تجاه بقية الشبب «البص مقلدا تجاه عناصر الحضارة الاوروبية الغازية» .

ويبدو أن هذه الطبقة قد هزت محمود كامل هذا، ولعلها كان ينتهي إليها بصورة من الصور، وليس محض صدفة أن تهتم به الصفب الناطقة بالغات الاجنبية، وأن تغلق دائما على قصصه، وأن يصنع بعض كتابها «بأسناد القصصية القصيرة المصرية» بل وأن تترجم بعض قصصه وتشرها ..

وكانت هذه الوجهة الخائفة قد جرحت محمود كامل فحين جرحت من الكتاب، ولم يتولفوا لحظة لكتسلوها، وببشوا من جلجورها، ويذكرها أبعد مدى لها ..

وفي الناحية الاخرى نرى توفيق الحكيم، وهو في نفس الفترة التاريخية، وكاد تكون له نفس الظروف الاجتماعية، يترك زيف هذه الموجة، ويعف ضد نيارها ويلبس لسا مباشرا حقيقة الجاه الكوج داخل مجتمعه، فعين تصدر قصص من أمثال «أرواح بين السحب» يصدر توفيق الحكيم «مقدمة الروح» و «بوميات نائب في الأرياف» .

أما الذي كانت تتحدث عنه قصص «أرواح بين السحب» ؟ الفصاة الاولى في هذه المجموعة والتي تحمل نفس الاسم، تروى مقبرة فتاة من نفس الطبقة، أبوها كحمدار أو صديق مدعية ..

«لم تكن تعرف شيئا من الحياة خارج «بيتها المدير» الكبير ذي الحديقة الواسعة - وكل البيوت في قصص محمود كامل لها حدائق واسعة - الفتلة على التربة أو على فرع رئيسي من فروع النبل .. فلازم ليس معددا الآن .. هناك بيت ذو حديقة واسعة تطل بصورة من الصور على تربة أو فسرع من فروع النبل - بل لم يكن مستطاعا أن نعرف شيئا لن صوت حوافي الجواندين اللذين يجزان الحياة كان معروفا لدى أهل المدينة، فلا تكاد الحوافر يربطع مديبها حتى تتطلع الأنظار إلى من فيها، فإذا وهمت على والدتها وهي إلى جانبها فهم الجميع لو أن «الداة المدير» خارجة لتزد الزيارات، وكان المفروض دائما أن تطرق «بي» إلى الأرض فلا تلتفت إلى أي جانب حتى لا تشجع تلك الأنظار التهمة التي كانت تصوب إلى من يبادل الحياة ..»

وسترى أن بطلان قصصه الاخرى لا يختلفن من هشدته الفتاة ادنى اختلاف، قد يكون اسمها مرة ديري أو ميسبي أو نيني أو غير ذلك .. ولكنها ليست معيئة، وليس لها شخصيتها الاسابية المبرزة ..

هذه الفتاة تعرف بشقيق صديقتها ولحبه ويعجبها لم لامر ما غير مفهوم يتركها لتعيش في «بيت الأرواح» وحيدسدة متخوفة وكثما في دير ..

والقصة الثانية «ذكرى الفراخ» فتاة من نفس النوع الهلالي، تصب فتى من نفس النوع هو الذي يتكرر دائما في قصص محمود كامل، ويشغل هذا الحب قبل أن يتسهم زواجها لأن لال الفتاة ارفوها على زوج آخر .. لهم أنه يتحدث فراق لم لقاء ثم فراق .. و «بيون مصصوة» قصة تدور في شكل حوار تليفوني بين ديري أو ميسبي ونعنا شبيب .. مكالمة صبيانية سطيفة من فراق الماكسات التليفونية التي بلجا إليها بعض الفتيات في سن المراهقة ..

وعطر فديم .. وامرأة الفدر .. وهارب من الصيف .. الخ ..

وفي هذه القصص يتبادل البطل والبطلة - وهما غالبا الشخصيتان الوحيدتان في القصة - حديثا تليفونيا أو خطابيا أو حديثا مباشرا تحت جذع شجرة في حديقة ميتا هادس، أو على العشاشتي أو إلى مائدة في إحدى الكازينوهات الكبرى، وهما دائما يتعدان عن أشعار وقصص فرنسية ويبدو انهما يتكلمان باللغة الفرنسية، والاشعار الفرنسية التي يقرأان من نوع رديء لكتاب وشعراء لا قيمة لهم .. ولكنهما سيدان بهذه الاشعار ولذا القصص، ولذلك سيد معهما، وبردته طولة تتردى فيها كلمات : شريرة .. مجنونة .. لا خطي الكبر .. (تردد هذه الكلمات بالذات في كل القصص تقريبا) .

ولكن ما هو خطا بقاده .. ما هو خطا هؤلاء الذين لاحقوه بالتقريب والتجسيد .. ؟ انهم على الأرجح نقاد من نومه كمؤلفه او مجرد مجادلين ..

واذا وقف محمود كامل ملهولا أمام النتيجة التي وصل اليها كتاب منى ، يحاول أن يسأل فيم إذن كان القراء يقولون على قصصه ، فيم كان إذن حديث الكتاب والنصح والمصالحات .. فليس لهذا اجابة الا انه من بوجوه خادعة ليست اصيلة في تكوين الشعب المصري ، موجة سطحية غابرة فعال معها ، ولم يحاول أن يتغلغلها ، او لم يسن بسير فورها كما فعل كتاب غيره ربما كانوا اقل لملامته ، وافلل شعبية ، بل هم كانوا كذلك على وجه التاكيد .

على ان محمود كامل لم يمس دون أن يتراء اثره ، لقد عبر هو عن هذه الوجهة ، وجرف اليها العديد من الشبان فقلدهم ، وساروا مع الوجهة حتى اذا اخشعت أحسوا بالتفصيص ، فنهض من نومه عن الكتابة ، ومنهم من حاول أن يتعلق بموجبة أخرى لا تقل سطحية وخداعا من الوجهة الاولى ، وهؤلاء الكتاب لم يزل بعضهم صامدا في الابدان ، النقد الأدبي يتجاهلهم وفراء الوجهة يقولون عليهم في شلف ، وغير المستولين من الكتاب والنقاد يدفون لهم الطبول .. ولهم مع قريبي سيحسون طبع يضي كتاباتهم ويؤودونها بقدامات طويلة تعطل بسلامات التفريق والتجسيد ، ستقرأ في دهشة .. وستستبسم نفس التساؤل !

أحمد عباس صالح

شفيق الرشيد

فلسطين

دار النشر المتحدة - بيروت

في السنوات الاخيرة ظهرت كتب عديدة عن فلسطين وقضية اللاجئين ، قليل منها كان يتناولها بموضوعية وفهم للظروف هذه القضية ودور العرب فيها وموقف العالم منها ، وكثير من هذه الكتب كان يظل عليها طابع الحساسية وتناول القضية بمثابة من المجال الدولي .

ويعتبر كتاب « فلسطين » الذي نرغمه اليوم من الكتب الهامة التي عالجت قضية فلسطين بوعي وفهم لتاريخ هذه القضية ودور الاستعمار العالمي في تشريد مليون لاجئ عربي وهو يوضح كيف كانت إنجلترا - تشاركها أمريكا بعد ذلك - للعمل على طمس فلسطين العربية ، وخلق بدعة جديدة أطلقوا عليها إسرائيل مستغفنين في ذلك كافة الحيل والمأامرات سواء في المجالات الدولية او ادواهم من الدول والحكام العرب الرجعيين ليقيموا جميعا باكر جريمة عرفها التاريخ في القرن العشرين . ويحدد المؤلف منذ البداية قضية اللاجئين بأنه لا يمكن معالجتها منفصلة عن قضية فلسطين فوهما قضيتان متسلتان ، بل هما - في الحقيقة والواقع - قضية واحدة ، وكذلك لا يمكن بحث هذه القضية الواحدة منفصلة عن خطط الاستعمار العالمي للشرق عامة ولبلاد العرب خاصة ولإمبريول من خطط الصهيونية العالمية منذ عهد التسلسل على العالم ، فالغالب فلسطين وخلقوا إسرائيل واجلاء اللاجئين الفلسطينيين لم تكن كلها نتيجة للقرار التقسيم الذي صدر في ٢٩ نوفمبر عام ١٩٤٧ فقط او نتيجة الاحداث التي اعقبت عام ١٩٤٨ فحسب ، انما كانت ايضا

ولم يبد ان هذه الشخصيات تعيش في مجتمع يلقى ، فحين امام قريتين من نوع ريزي وشيان يطاولون وشراء وكتاب لا آدمي فيما كانوا يكتبون او ينتهون ..

والعيب البارز لهذه القصص انك لا تصروف عن أي عصر تتحدث ، فليس فيها من سمعة عصرها شيء ، ولا أي نوع من الناس أو المشاكل أو التفكير تتناول ، هي ابرواح بين الشعب فلا ليس لها من اقل الأرض شيء وليس لها من اقل السماء شيء . واذا دارس ان يدرس تلك الفترة التاريخية من حياة الشعب المصري ، والتي ظهرت فيها هذه القصص ، وتحدثت عنها ، ان يستفيد شيئا من قصص محمود كامل .

حتى عاقلة العيب ان تجد لها صورة حقيقية واحدة .. ان المحبين غنده يلتنون لاسباب تافهة ويغفرون لاسباب أكثر نفاهة ، ويبيكون ويشكون دون أدنى سبب .

والهوة التي سبقت فيها محمود كامل كاديب هي الانزواء هي الاستجابة لبريق الموجة الخادعة ، أو هي افتقاره للقدرة على الإصرار والتأمل ..

لقد أحس أن غالبية القراء من أبناء الطبقات المتوسطة الفقيرة يتطلعون إلى الحياة الرخيصة الرهيفة . كما أدرك أنه يستطيع ان يقدم ملاحظ عربية من القصص الفرنسية الدوية التذوق .. وكان يشهد النجاح السريع .. لم يكن ذا هدف ولا فلسفتولا موفك ، وهو نفسه يقول في المقدمة « ان شخصيات قصص لم تخلق لتكون موضوع رسالة او لإيراد فكرة من الفكرى ، اننى أنفخ الحياة في الشخصيات لم لا أليث ان أتركها نجسها لصيرها الخنوم ، ولا يهمني كثيرا ان أقدم ما تمثي بتقديره أكثر القصص من ملأه لا غبار عليها ، اننى أبحث في الحياة ولا خرج اذا كانت الحياة نفسها بعيدة عن الكلام » .

وليس في إمكان أحد ان يكتب في الفراغ ، ولا ان يستعجزد النصح ، هناك دائما فكرة ما يتسطر على الكتاب .. فلما لم تكن هذه الفكرة موجودة ، فمنع لسانا امام محاولة تعبيرية بل امام محاولات تدريجية للاشهاد أو اليلالة ، محاولة شكلية لا قيمة لها ، لان معياره الشكل تأتي من فسادة المنصور عن موضوع يريد ان يكتبه فراءه ، يريد ان يهدم بالقص لواءه وان يؤسس على القوى دعامته .. يريد ان يكسب أثمد معارضة ضراوة .

والكتابة التي تفكر الى الهدف أو التسميم ، لا تصبح مجرد معاني فارغة ، بل تصبح شكلا فنيا فيها ، ولهذا فقصص « ابرواح بين الشعب » لا تتوفر فيها أي شرط من شروط القصة القصيرة الفنية ، هي قصص من حيث « الشكل » صامتة ايضا ، فمن الصعب ان تدرجها تحت أي نوع من الأنواع المعروفة فهي ليست صورة وهي ليست قصة مركبة وليست قصة موفك ، وليست قصة حدث ، فالتسطيع ان أحصى من بين ثلاث عشرة قصة .. وهي قصص المجموعة - ست قصص فسمي عبارة عن حوار بين « هو وهي » عاشورا افتراقا لم التيقا أو النيا ليخيرا .. والحوار ساذج وسطحي ولا يمثل أي كون من ألوان الصراع ، ولا يلمح بأية دلالة للتعبير عن شخصية فقلته أو أزمته .. فهي قصص الحركة فيها جامدة ، ولقصة على الاستطرادات ، وتتاول فيها كل من الطرفين استمعاة الذكريات لتكوين نسج واه من الأحداث غير الهامة وغسير المتحركة .

واستطيع ان أحصى ايضا ثلاث قصص أخرى تقوم على شكل خطابات متبادلة تمثل نفس العيوب .

وتشر واثت نارا مثل هذه القصص ان الكتاب يتسمد في القصة بلا فكرة سائلة ، وانه يفلز من خاطر إلى خاطر ، في عجلة وعدم النباه ، ودون أي نية للوقوف والتدبر علىالاحداث سرية وسطحية ، والشخصيات مجرد صفاي .. مجرد هي .. أو هو .. أو ميمي وسامي وزيري وحدي .. أي اسم .. وأي شخصية .. ولعله كان مخطئا حين ذكر على سبيل النظر « انه كان يكتب كل اسبوع قصة جديدة » !

الى حكومة قريفا عرشي فيه مشروع تأسيس دولة يهودية في فلسطين تحت اشرافها والقرار حشد الالة او اربعة ملايين يهودي اوروبي فيها وبربر شرهه يبعثه المشهورة :

« لنكون بذلك قد اوجدنا بجزائر مصر وقناة السويس دولة جديدة موالية لبريطانيا » .

وعند بعد ذلك وعد بالفور في ٢ نوفمبر عام ١٩١٧ وعلى الرغم من الثورات والتسترات التي اغصها الاستعماريون على حقيقة وعد بالفور وعلى حقيقة التوقع التي ادت اليها اصداره فقد كان اول خطوة لخطه الاستعداد ما اعلمه القاضي يرانديس مستشار الرئيس الامريكي ولسون بعد انتهاء الحرب من قوله :

« ان التقصد من طلب اليهود تسهيل هجرتهم الى فلسطين هو ان يصحبوا اكرتية فيها ، وعلى العرب ان يرحلوا منها الى الصحراء »

كما اعلن وايضاً :

« اننا افقتنا مع الحكومة البريطانية على تسليم فلسطين لليهود خالية من سكانها العرب » .

ومنذ صدور وعد بالفور وانتهاء الحرب ارتقت نظرسورة الاستعماريين الى خضمهم المرسومة من مرتبة الحلم والتخطيط الى مرتبة التنفيذ واكتشف دورها التاتري على العرب حين نشرت الحكومة الروسية عام ١٩١٧ جميع المعاهدات السابقة للحلفاء وكان منها معاهدة بترسبرغ والثاقية سايك بيكسو وفيها كانت تعهد انجلترا لنفسها بالانتداب على فلسطين وتعيته لتسليمها لليهود ، واقر الاندباب في مؤتمر سان ريمو عام ١٩١٩ ، وفي ٢٠ يونيو عام ١٩٢٢ انضمت مجلس الشيوخ الامريكي قرارا مشتركاً بتأييد انشاء الوطن القومي اليهودي في فلسطين وبإقرار صك الانتداب البريطاني بعد ان اكتملت في عام مباحثات مع بريطانيا لمفد معاهدة لفصل المصالح الامريكية في فلسطين في المستقبل ، وللدفاع عن مصالحهم في المنطقة قدموا جميع المصالحات الاقتصادية والعربية لليهود .

وبخلال ذلك لم يلق شعب فلسطين موقف الفتح من فاسية وقتته بل كاتع بقاء ايامهم ونفسية واستند في كفاحه كل وسائله وامكانياته الشعبية المحدودة وقدم من الفساحيات والتفسيحات الى مديح حركته وعروبته ما يعتبر بحق مشلا يعشني في كفاح الشعوب ، فير ان الفاتر سليمان فوي الاستعمار والصهيونية في الميدان السياسي والدولي وتضاصر كل هذه القوى مع الترجعية العربية في الداخل كان نتيجة ما نراه اليوم وقد استعملت كل اساليب الضداع والتفصيل والوسعود واليهود والندابات والوساطات من قبل الرجعية العربية الامر الذي ادنى بالشعب الفلسطيني الى ذلك التصير المزم وهو حرمانه من وقته بعد مزلة حرب عام ١٩٤٨ ، ولكن كان امتزاج دم الشهادة في ارض فلسطين وتجربة الاحرار في معركة الحرب اثر كبيراً على سياسة العرب جميعا بعد ذلك ، فيما اضطر الجماهير على الصلح وبدات العروض تهر ، عرض ثلو الاخط واصبح الكفاح ذو شقين ضد الاستعمار وقد عطله المرجعين من الكفاح واستيقظ الصيرير العالمي الحمر على هول مأساة اللاجئين التي حاوّل الصهيونيون والامريكيون والانجليز طمس معالمها الزومة ولكن دعوى الحرية والانسانية انتصرت فعلى اقرارات المدون والاستعمار وبدت العالم يلق اليوم عسلي لخاصة البور التاتري الطير الاكثلة الصهيونية والستعمرون في خلق مشكلة اللاجئين ، وعرف العالم الحر ان اسرائيل كيان اتشاء وعد استعماري بريطاني واقتضت وتواء بالال احتكار الامريكي وحده وزوده بالسلح الاستعمار العالمي فجسبات اسرائيل على الوجود كيانا غير شرعي وبسرزت الى العالم دولة قامت من اساسها على العدوان والاضطباب ، والعرب لا يقبلون اى حل يقتصر من حقوقهم وقوة اللاجئين العرب الى وقهم وممتلكاتهم ويعترف لشعب فلسطين باستقلاله وتتاح له فرصة تحرير مصيره في كل مسلمات دولية .

منجاة لخطه استعمارية قبيحة ، ووسعها الاستعمار العالي الذي كانت بريطانيا تزعمه انذاك ، كما كانت ايضا نتيجة لخطه الصهيونية العالية التي اخذت منذ اواخر القرن التاسع عشر نظلم بالمدولة اليهودية ، وعمل بنشاط وسقط لان تكسسون فلسطين ارض هذه المدولة ووطنا كما اسسته بالاشعب اليهودي .

ولقد كان من الممكن ان يندمج اليهود في فويتات البلاد التي كانوا يعيشون فيها ويتكلمون لغتها عند ظهور القوميات في القرن التاسع عشر ، غير ان تطور اليهودية المكوس والظهور بمظهر جديد يجعل في يده تزمة رجعية جديدة هي تزمة : « اليهودية دين وقومية » حالات دون ذلكة وقوت من تزعمهم الانجليز الى كل بلد يعيشون فيه وادت في النهاية الى مقاومتهم واضطهادهم

اذ لم يكن الاثاني لوال الحري اليهودي وفيما لاقينته اومجرينه ولا معلنا لاجتمعه الذي يعيش فيه او مرتبطا به وبمصالحه بل اصبح يرى نفسه بعد اشتناقه الصهيونية فرياً ، ومن هنا نشأت ائتسكته اليهودية في كل بلد يعيش فيه اثناس يديسون باليهودية ، واستمدت هذه ائتسكته حتى اصبحت من مشاغل معظم دول اوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقد استغل انتهازيون اليهود هذه العلة لدى بعض النشيطين ، وراحوا يفلنوها ويوجهونها لمصالحهم المالية او الطامع الاثتاريا او دوسم للسلط والتحكم او تزعمهم الفتمرية المتطرفة الى اصبحت مقاومتهم هدفا من اهداف الحركات القومية في كثير من بلدان العالم .

ولقد كان من الممكن ان تظل آمال اليهود ومخططاتهم وقراراتهم مجرد احلام وامان لو لم تتلق احلامهم مع مصالح الاستعمار العالي ومخطته ، ففي عام ١٩٠٤ فقد انشاق الودي بين انجلترا وفرنسا لتعاضد التنافس فيما بينهما وللمع الغريق على ايدى حركة وطنية في البلاد العربية ، غير ان هذا الانشاق اثناني لم يرض انجلترا ولم يفتحها على مشروعاتها التوسعية فقلت تبعت من الهاد اوسع واشمل حتى جادت وزارة الاحرار الحكم عام ١٩٠٧ بالتمسك كابل ميزان لينسي فكرة تشكيل الاتحاد الاستعماري من الدول ذات المصالح في افريقيا ومطلة الشرق الاوسط وان يكون الاتحاد من انجلترا وفرنسا وبلجيكا وهولندا والبرطال واسبانيا وايطاليا لايصال المذ الاستعماري الى الجديد من جهة ، ولتأمين وتسويق التوسع الاستعماري البريطاني من جهة اخرى ، وانقلت الدول المذكورة الى الانشاق الودي بينها ، وكونت لجنة من خيراتها لتتولى دراسة الحلف الجديد ووضع تقرير كامل من خطه الاستعمار الجديدة . وبعت التقرير نتائج العمل على كيان هذه المدولة وكانت النتيجة ان الخطر المهدد يكمن في البحر المتوسط وفي حوضه وشوافته ، ففي هذه البقعة وما يحيط بها يعيش شعب واحد تتوفر له من وحدة تاريخه ودينه ولقته واماله كل المقومات النجيم والترابط والاتحاد وتوفر له في تزعماته التحررية ولى ثروا الطبيعة ومن كثرة تناسل كل اسباب القوة والتعرد والتهوى .

واوصى التقرير بضرورة فصل الجزء الافريقي من هذه المنطقة من جزئا الاسوي ، واشتد التقرير نحو عسوية المنطقة التي تصل اسيا بافريقيا ، واتقت الصهيونية بمططد الاستعمار الجديد ، وسارت انجلترا لالاخذ بيدها فتصمت بالخارج استيطان اليهود في سيناء ولكن مصر حارست بشدة فعاتت انجلترا تعرض على الصهيونية مستعمراتها في اوفندة كمنطقة تجمع موثقة بفنون بعد ذلك الى فلسطين ولكن الامر الصهيوني المنفذ في اواخر سنة ١٩٠٨ رفض هذا العرض وامر على التمسك بهجرة اليهود الى ارض المياد ، ومنذ ذلك الوقت ضاعلت الصهيونية جهودها وقسمت كل قواها الى اثناسيين في خدمة الاستعمار البريطاني وساهمت في خلق ظروف الحرب العالمية الاولى في زج امريكا فيها الى جانب انجلترا ، وقبل نهاية الحرب قدم الزعيم الصهيوني البريطاني هربرت صمويل

ولم يعد اليوم كالأس فالحرب جميعا هذه قضيتهم وقد نجح كفاحهم في الجزائر التي نالت استقلالها وتخلصت من الاحتلال العربي من حكمها الرجعيين أيوان الاستعمار في المنطقة .

هذا بجانب نصره الشعوب الحية للسلام لمصادرة هذه القضية وتقمص النفوذ الاستعماري في العالم ، كل هذا في صف الفلسفة ويؤكد الانتماء في هذه الحركة إلى قضية التي يستند لها كل عربي لأنها تعني حريته وكرامته ووجدته .

ومع أن هذا الكتاب يعتبر من الكتب الهامة في تاريخ قضية فلسطين إلا أننا لاحظنا بعض الأخطاء التاريخية نرجو أن يتحقق منها المؤلف لتصحيحها في طبعته الثانية .

في صفحة ١٤ كتب المؤلف أن قرار التقسيم صدر في ٢٩ نوفمبر سنة ١٩٤٨ ، والصحيح أنه عام ١٩٤٧ ، وفي صفحة ٢٥ يقول أن هارتزل مات عام ١٩٠٢ ، والصحيح أنه مات في ١ يوليو عام ١٩٠٤ وفي صفحة ٢٤ يقول أن هارتزل نشر كتابه المعروف « الدولة اليهودية » عام ١٨٩٥ ولكن الصروف أن هارتزل نشر كتابه هذا عام ١٨٩٦ .

وفي صفحة ٢٧ يقول المؤلف : في عام ١٩٠٧ سلطت وزارة حزب المحافظين وجات وزارة حزب الاحرار برئاسة كامبيل نيرمان والمروف أن وزارة الاحرار برئاسة كامبل نيرمان تولت الحكم من عام ١٩٠٥ الى عام ١٩٠٨ .

وفي صفحة ٢٥ يقول أن المؤتمر الصهيوني المنعقد عام ١٩٠٨ رفض فكرة الوطن اليهودي في اورشلة ، والصحيح أن المؤتمر الصهيوني السابع رفض هذه الفكرة عام ١٩٠٥ .

وفي صفحة ٢٢٢ يقول المؤلف نقلا عن ارنولد توينبي من كتابه « دراسة في التاريخ » ان انجلترا ادارت شؤون الانتداب من عام ١٩١٧ - ١٩٤٨ ولكن الصحيح في كتاب توينبي والمصروف تاريخيا ان انجلترا ادارت شؤون الانتداب من عام ١٩٢٢ .

هذا بعض ملاحظات على الكتاب ولكنها لا تقلل من الجهد الذي بذله مؤلف هذا الكتاب والذي يعتبر بحق شيلا لاربخ الى القضية التي يهتم بها العرب جميعا ، وما زلنا في حاجة الى كتب كثيرة من قضية فلسطين ودور اسرائيل في المنطقة ليس لنا فظ بل لتنتشر في جميع اقطار العالم لتحصد من ثمار الاستعمار والصهيونيين في طمس معالم هذه القضية والعمل على تصليتها .

جلال السيد

مالك بن نبي



عالم تحكمه الفلسفة ، هذا العالم الذي نعيش فيه . وحيث تختفي الفلسفة يصل الفراغ ، والفراغ يجلب افعاف النول الكبرى ، النول التي يحكمها رجال تحكمهم الفلسفة .

فالفراغ الناشب بين القوى المختلفة - ولو في الظاهر - صراع فكري ، والظهور من صفات الفكرة - انها تدفع دائما لتتلاقى مبداء من مبدئها وتطلق في اندفاعها هذا مستعدة على رجال امنوا بها ، مكتسبة امامها كل فراغ حتى تصادم بفكرها اخرى .

واذا كان الادب عبرا عن واقع الامة ، وهو كذلك في الغالب ، فان ادبنا يقدم لنا الانذار الحاسم ، ذلك ان جانبيا كبيرا من هذا الادب يتكلم عن الاحساس بالفراغ ، والفراغ لا يوجد حيث يوجد الايمان .

الان الفراغ يتهددنا والعالم كله ينتظرنا ، اما نشئت له وجودنا ولا نتعلمنا قواء التصفارة .

هذه الازمة - أزمة الايمان في مختلف مظاهره العقائدية والسياسية والاجتماعية - تستولي تماما على اهتمام الفكر الجزائري الاستاذ مالك بن نبي ، و « ميلاد مجتمع » هو اخر مقالاته التي تبث مشكلة الحضارة والشروط النهضة ونحن لا نعدو العقيدة ، وان كنا نعدو الحساب - اذا قلنا ان المؤلف لم يكتب غير كتاب واحد ، اذا ان تلك المؤلفات تصدر عن روح واحدة وتتشد هدفا واحدا وتتبع اسلوبا متشابها فهي مترابطة متكاملة . ولذا فمن الاتصاف للمؤلف ومن الغيرة للقاري ان نطلي فكرة من طبيعة تفكير الكاتب وجوه اراءه قبل ان نعرض لكتابتنا .

« ان مشكلة كل شعب هي في جوهرها مشكلة حضارة ، ولا يمكن لشعب ان يفهم او يصل مشكلته ما لم يرتفع يفكره الى مستوى الاحداث الانسانية » وما لم يتصق في فهم المسائل التي تبني الحضارات او تهدمها - هذا ما يقسره مالك في شروط النهضة ومشكلات الحضارة ، وهذه الفكرة تتشمل مشكلة التي تلص الاندواء التي تترج نعتها مجتمعنا ومن لم الى الاقتراح العلاج المناسب لها .

فما هي هذه الاندواء وبن تعيش ؟ ولكي يجيب الكاتب فلا بد ان يبدأ ببلده الذي عانى طويلا مزاولة المشكلة ، من الجزائر ، ولكنه لا يكتف بوضع حلول القضية ، بل انه لا يتصور مشكلة الاقليم الا في اطار العالم الاسلامي كله ، وهذا الشام الذي تعوق السلبية والاعمال القليلة حركته نحو المستقبل بالرغم من الجهود المكثفة التي تبذل في سبيل النهضة .

ومع اجل هذا يجيب ان تعرف القياس العام لعملية الحضارة انه « الحضارة هي التي ولد منتجاتها » هذه هي القامدة التي يقول مالك ان من السطح ان نكسها حين نريد ان نصنع حضارة من منتجات حضارة اخرى « فليس من الواجب لكي ننشئ حضارة ان نشترى كل منتجات الاخرى » لانفسا اذا اشترينا الاشياء فلننستطيع شراء الافكار والاولا التي تكمن وراء تلك الاشياء ولذلك فان هذه العملية مستنتهى بنا الى ما يسميه الكاتب « بالحضارة السلبية » والقامدة هي « كديس » المنتجات لا على خلق روح جديدة تعرف كيف تنتج ما نريد وكيف تستخدم ما أنتج .

وعناصر الحضارة هي : الانسان ، والمادة ، ويستخدم المؤلف بدلا منها كلمة التراب - والوقت .

ولكن لم لا توجد الحضارة دائما حيث تتوفر هذه العناصر؟ وجيب المؤلف بعد تحليل تاريخي دقيق بان هذه العناصر لا تنتج حضارة الا بتدخل « مركب » يمكن ان نطلق عليه « مركب الحضارة » وهو الفكرة الدينية التي راقت دائما تركيب الحضارة خلال التاريخ .

ولكن هل يمكن ان يقوم الدين بهذا الدور في العالدارنة للشعوب الاسلامية ؟

وبلا نردد يجيب مالك على هذا السؤال بان « قوة التركيب لعناصر الحضارة خالدة في جوهر الدين وليست ميزة خاصة بقوة ظهور في التاريخ » .

ويحدد القرآن الشرط القمسي الذي لا يمكن للدين بغيره ان يصنع حضارة في الآية الكريمة : « ان الله لا يغير ما بقوم حتى يقرروا » بالانقسام - والتاريخ نفسه يؤيد القرآن فلم يرو لنا قصة واقع تغير قبل تغير نفوس الناس .

في كتاب اخر يناقش المؤلف اهم مقادير التغيير - وهو التثاقف - والتثاقفة ليست مجموعة من الافكار بل تهسسا

جغرافية معينة وإن التفكير الماركسي لم يجد وراء هذه العصور طرفاً تؤلفه فهو بهذه العصور لا يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً معقولاً للمجالات التي لم ينتشر فيها علم الخليفة .

لم ينطرق إلى رأى المؤرخ الإنجليزي « أدولف ترويتش » في تفسير الحركة الذي يبدو متوافقاً إلى حد ما مع رأى المؤلف ولذا فهو يريد أن يوصله صياغة جديدة في عهده القرآن يصد إن اختل ذلك الرأى الذى يفسر الحركة بما يجب - نفسياً انتهى ووقف انتهى - إلى إيجاد تفسير واضح لنشأة الحركة التي ولدت المجتمع الإسلامى ، والمؤلف يفسح الوعد والوعد بدلا من التمسك والعنف في نظرية ترويتش :

« والواقع أن القرآن قد وضع الضمير المسلم بين حينين هما : الوعد والوعد ، وبين هذين الحدين تقف افقوة الروحية متناحية مع انجهد الصالح الذى يبذلها مجتمع يحمل طبقاً لآرام رسالة » .

المؤلف الآن يرجع الحركة التاريخية إلى مجموع من العوامل النسبية الناتجة عن قوى روحية هذه القوى « التي تجعل من النفس الحرك الجوى للنازح الإنسانى » كيف يحصل هذا الحرك ، أنه لا يعمل إلا بتضافر العناصر الثلاثة التي أشرنا إليها في مقدمة هذا العرس - الإنسان والتراب والوقت - هذه العناصر التي تتضافر فتنتج حضارة وتتأخر فتنتج فراغاً . وعندما نجد أن الفكرة استطاعت أن تؤلف بين الإنسان والأشياء كان ذلك دليل قيام حضارة في مجال معين ، هذا التآلف بين الناس والأفكار والأشياء يترجمها باسمه المؤلف « بشبكة الملائات الاجتماعية » وهو مصطلح يفسره ليصف به التركيب الذى يتمثل في الواقع والذي ينتج من التآلف القائم بين الفكرة والشخص والشرء . ويظهر التشابه دلالة هذا المصطلح ولذاته كلمة الثقافة إذا رجعنا إلى كتاب « مشكلة الثقافة » فهو يقول من الثقافة أنها نظرية في السلوك وإنما حياة المجتمع ، وأنها علاقة متبادلة بين الفرد والمجتمع . ومن المعروف أن الماركسية ترجع تلك الشبكة إلى العلاقات الاقتصادية في المجتمع .

والمؤلف في هذه الثقافة رأى قد يحصل بفرض القرابة فهو يقر فيما يتعلق بمفهوم كلمة « ثقافة » أن « النظرية الماركسية ليست مثالية ولكنها ناقصة بالنسبة إليها لأنها لا تسمح لنا بأن نحقق بناء نموذج للثقافة الخاصة بنا » وأنها في حدود هذا التفسير أيضا « تظل غير مفهومة وغير قابلة للتطبيق على حين أنها تكسر ذلك تماماً فهي مفهومة وصالحة للتطبيق على ما تؤكد له تجربته اليومية ذاتها » إذ هو يجد في فنه العناصر التي تكمل التعريف وتمنحه ثابته منذ التطبيق في وسطه »

والفائدة الآن يوجد أن يكون لنا تفسيراً الخاص وجهتنا من التفسير حتى لوحة تفسيرات وجهات نظرنا في المجتمعات مختلفة من مجتمعنا . فلما إزادت فاعلية النشاط الاجتماعي أو نقصت ؟ وأرجع الماركسي تلك الزيادة أو ذلك النقص إلى تغيير في الظروف الاقتصادية للمجتمع فإنه يعزو هذه الظاهرة التي تغير في شبكة العلاقات الاجتماعية إلى التغيرات التي تتم في الحياة الاجتماعية إنما ترجع إلى « الملائات التحول الشروط السابقة للظاهرة الاقتصادية ذاتها حين توجد مساهمة في خلق حياة إنسانية منظمة من أجل الاستغلال يفسر المؤلف الاجتماعي في نطاق العمل المشترك الذي يصنع التاريخ » . والتشاطر المشترك يقتضي قيام قيعة خلقية . وفيه الكتب عند هذه القيمة طويلاً لينا في ثقافتها أو فريستها وهو يرى أن المجتمعات التاريخية - المقابلة للمجتمعات البدائية - والتي تكون أ. من الأمة في مجموع سكان العالم إنما انطلقت حضارتها مع ظهور فكرة دينية .

والكتاب يفسح هذه الفكرة التي أطلق عليها اصطلاح « مركب الحضارة » بجانب فكرة التحدى لترويتش ، وفكرة العوامل الاقتصادية للمركب ، وفكرة التعارض بين الفصيلة وتبنيها لهيجل .

والذين هو الذى يفرض القيم الخلقية على المجتمع ويستدل على ذلك بما جاء في القرآن من منع واد البنات ، فهذا المنع لم يأت نتيجة تغير في الظروف الاقتصادية لأن ظاهرة الواد ظلت حتى نزول آية « ولا تقتلوا أولادكم خشية ملائ » نحن نردونه وأياكم ، أى أنه لم تكن هناك مدة كافية لحصول التغير الاقتصادي من وجود الظاهرة وصعود القرآن بمنعها . كما أننا لا يمكن أن نقبل تفسيراً نفسياً لمنع الواد فنقول بأن نولس السلمين لم تتبلل ما كانت تقبله نولس الجاهليين ، لأن الدين عاصرو قانون التجريم قد مارسوا بالنفس تلك الملائات الملائة ومنهم عمر بن الخطاب نفسه . أن فالفئة الخلقية تفرس من خارج المجتمع ، من الفكرة الدينية .

ويربط المؤلف الفكرة الدينية بعلم النفس ، فهو يرى أن سلوك الفرد في مجتمع يتمتع بشبكة علاقات معينة يكون سلوكاً شبيهاً بالسلوك الناتج من الانعكاس الشرطى ، فعندما يتحقق لعناصر الشبكة شرط تكوينها - وهو الدين - يجد الفرد أن سلوكه لا يصدر من عامل واضح حاضر في نطاق الشعور بل من تلقائيات أو انعكاس شرط . هذه الامكانات المتكسبة - والتي نجد أن كلمة « سجايا » تعبر عما يصدد الكاتب منها مصام التفسير - دليل على أن العصر الدينى قد تفضل إلى أعمال الأفراد متعلها لتلقائيات النسبية والطبوية .

وما لك بين نبى لا يقتلى بتبع نظرى لتأخر لانه يكسره التخييل في بيدها التفريات ولذا فهو بنادى بأن تحول التفريات إلى أعمال أى إلى تربية اجتماعية .

إن لكلة التحليل والاستنباط لا تستوفيه فهو يذكر دائماً أنه مطالب بالكثير من الجراح والفتاح الملائ ، وهذا هو ما يقضى على كتاباته حيوية دافقة تتبع من والها الأليم ومن تجربته الشخصية مع أساليب الاستعمار ، أنه يكشف لنا دائماً تلك الأساليب اللتوية ويضع لنا خبشها ودعها . والحقيقة أن الاستعمار يتدخل في الصراع الفكرى للبلاد المستعمرة بشكل حتى أكثر من يذكره الدين لا يرون الاستعمار إلا مدافع ودبابك ، أما أولئك الذين خبروا تلك الأساليب واستمعوا أن يفتخروا من الإحسان الساذج بعين النية فاتهم يرون الاستعمار متمتلاً حتى في أقصى الشئون اليومية .

ولعل المؤلف بالبالغة ينشأ في نفس فارقته « بين نبى » عند حديثه عن وسائل الاستعمار وأجهزته ، ولكن الكتاب يريد هذا الاهتمام فلا :

« والحق أننا لا ندعى أن جميع التقاليد العادية للمجتمع من عمل الاستعمار إلى الرغم من أن أغلبها من صنعه ، ولكننا نقول بأنها جميعاً تخدم مصله الهدام ونولد في نشاطها مجرا اجتماعية ستوى هالا » .

يجب أن ننسبه لكل ما من يفرض شبكة العلاقات الاجتماعية ليصلها صيغة دائماً حتى لو أزدت تلك القسوافر رداء التنمية والتطور .

إن الاستعمار لم يفتح نظمها وتقاليدها منذ أزمان وأزمان لتلوه بها بل اخترعها من أجل الحياة والاستمرار ، فهؤلاء الذين يبولون دائماً من تلك النظر والتقاليد دون أن تكون لديهم القدرة على تقديم الإحسان إنما يعادرون الحياة ويعملون ضد الطبيعة .

وفي نهاية الكتاب تعرض المؤلف لادق وأخطر نقطة لمؤسسه أنه يجد في عصره في العالم الإسلامى فيجب اتصالاً متطابقاً بين المسلم في المسجد والمسلم في الشارع ، وهو يؤمن بأن أخسر هذه الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أولها ، ولكن كيف ؟ كيف نعيد للمسلم توازنه وتماشكه ، وكيف نجعل فكرة الإسلام تعود كما بدأت تفتلق من الانقاس بيتنا شامعاً ؟

يجيب الكتاب على السؤال الشائك فيقترح وسيلتين الأولى : أنه « يجب تنظيم تعليم القرآن بحيث يؤمن من جديد إلى إلى الضمير الحقيقى القراءاتية كما لو كانت جديدة نادرة من قورها من السماء على هذا الضمير »

والثانية : أنه « يجب تحديد رسالة المسلم الجديدة في العالم لهذا يستطيع المسلم منذ البداية أن يحتفظ باستقلاله الأخلاقي حتى لو عاش في مجتمع لا يتفق مع مثله الأعلى ومبادئه » .
ويحس مالك بأن هذه التماثلات لا تشبه حلا فيقول :
« لكن نمط هذه التماثلات قيمة عملية يجب أن نرفضها لاختيار الحياة في صورة إجراءات إيجابية تلبية في المستوى الإسلامي ومن أجل هذا لابد من الممارسة العملية ولكن تكون منفردة يجب أن يتولاهما جميع من المتحمسين الخاضعين من المعتقد البيروقراطية التي تتباب الوصف ومن مظارة رجل السياسة ومن أخلاق الفوضويين الغربيين يتفق الرأي العام » .

هذا هو الكتاب الذي يعتبر يعق - مع غيره من كتب المؤلف - نمطا جديدا في طريقة التفكير وفي مواجهة المشكلات وفي وضع الحلول . وهذا ما نحتاجه مرحلتنا الحاضرة .. الفلسفة .. والفلسفة تعني في جوهرها نظرة في الوجود والآنسان ، وهي بذلك تتلقى دائما مع الدين ، ومن غير أن تكون لنا عقيدتنا المميزة وشخصيتنا المحددة وواقعنا الهاب . وهذا هو ما يلجح الي تعاليمه مالك بن أبي ، فهل يستطيع منهجه في البحث أن يوصلنا الى ما نلجح اليه ؟

أخشي أن يكون الجواب بالنفي .
والسبب أن هذا النهج لا يتناقض ما يقع ما يمكن أن يقع بل قد ما يتناقض ما وقع فعلا ، ولذا فهو يفتقر كثيرا من التفسيرات الصحيحة للماضي لا يثبت أن نقد الصحة عند تطبيقها على الحاضر .

فهر يزعم مثلا أن التفكير الماركسي لا يتنجح إلا داخل منطقة اقتصادية ذات طابع معين سبقت الإشارة اليه ، ولكن الواقع يقول لنا أن الماركسية تبذل محاولات فاشلة في سبيل الخروج الى مناطق أخرى ، والواقع يقول لنا أيضا أنها نتجج حينها وتلحق حينها آخر ، ونحن لا نستطيع أن نلعل التجاع - إذا علمنا الإخفاق بأن المذهب يحاول الانتشار في بيئة لم يطق لها . نحن لا نستطيع أن نلعل إذا ولذا عند الشقائون الذي يفرغه الكاتب ولكننا نستطيع التطليل إذا إدراكنا طبيعة الماركسية نفسها وطبيعة كل فكرة طموح ، هذه الطبيعة التي نأبى الوفاء عند حدود معينة .

بل إن الكاتب ليذهب الى أبعد من ذلك فيرى أن النظرية الماركسية « للتخلف » ليست منطقية ولكنها نافعة بالنسبة اليها ، وهنا تتجبع الفضيحة كلها .
فالأماني وحدها لا تضمن التجاع بل أنها لا تضمن شيئا على الإطلاق . أننا لا نستطيع أن نقول للعالم انتظر من فضلك حتى ننتزع استقلالنا لأنه إن يصفي لثقتنا ، فحين مطالبون - الآن - بأن تكون طرفا في الصراع في الوقت الذي نلجس فيه الاستقلال . لقد سبقت الإشارة الى رأي الكاتب في عجز التفكير الاقتصادي من لبرير الشقائون الذي أصغروا التفكير بمنع الراد ولكنه لا يخطئ هذا المعجز دليل على قصور الماركسية ، فهو لا يريد أن ينتقد النظرية في ذاتها لانتقامه بصلاحياتها في مناطق معينة ، ولعله يرى أن هذا النقد ليس له معنى .

ويتشمل هذا العيب المنهجي مرة أخرى في تحديد مهمة الثقافة الماركسية فهو يقول أن هذه الثقافة يجب أن تدخل الى العالم مفتوحة لكثرة السلام . وما وقع يظهر لنا أن الدول الإفريقية والآسيوية تبنت فعلا فكرة السلام ولكن ما وقع في نطاق السياسة شيء وما يمكن أن يقع في نطاق الرسالة أو العملية شيء آخر - أننا - باعتبار الكاتب نفسه - مضطرون للمسائلة . والاضطرار يجبر دجل السياسة على اتخاذ موقف معين ولكنه لا يفلح رسالة ، ولأن الرسالة - أي رسالة - في جوهرها لا تقوم على العجز والتواضع بل تقوم على الاختيار .

وكمه ملاحظة أخيرة بشأن شغل الكاتب باستخدام المادلات الرياضية والرسوم البيانية لتوكيد آرائه وأصباغ صفة العلم عليها ، والحقيقة أن الرياضيات تبدو غريبة ومعقدة في هذا الميدان

لأن الرموز الرياضية - وهي بطبيعتها ذات دلالة كميصة او عديدة - لا تستطيع أن تعبر لنا عن دلالات كفية . وقد وقع المؤلف في شيء من التناقض في عرضه لأحدى المصادقات . إذ أطلق لفرز « س » مدلولين لا يمكن الجمع بينهما « فهو يقول مرة أن « المدد » س » هو الذي يمثل دليل التطور ، ويقول مرة أخرى في نطاق العدد من نفس المادلة أن « المدد » س » يرمز الى كمية التفرد والانفصالات ويدل على التسارع الاجتماعي .

إن هذه الاحتمالات لا تعني أبدا أننا نتناقص من شأن هذا الكتاب القيم ، بل تعني - على العكس - أننا نريد لهذه المحاولات الفكرية أن تبلغ حد النجح والاكتمال ،

أخصائي حسن عبد الله

الدكتور سهيل إدريس

أصابعنا التي تحترق

دار الآداب - بيروت

من يتتبع الإنتاج الروائي للفنان سهيل إدريس ، يكتشف جيلا واضحا تخلفا جسيما أصغله ، هو العناية المفرطة بالتجربة الشخصية في حياته الخاصة . ففي قصته الأولى « ناسي اللاتيني » نتواجه تجربته في باريس عندما كان طالباً في المديونية ، وفي قصته الثانية « الخندق العميق » نتلقى بطولته وعصاب قبل رحيله الى فرنسا . فيروا لنا في كلتاهما القصتين ، نشتر من خلال الأحداث المؤازرة للتجربة الشخصية على قضية عامة تصمتع لنفسها مصورا دراميا في الرواية . هي في « الهي اللاتيني » قضية القراء بين حضارتنا والحضارة الأوروبية ، وهي في « الخندق العميق » أزمة التنشأف بين القديم والجديد في حياة جيلا المدب .

أما في قصة سهيل الجديدة « أصابعنا التي تحترق » فنحن نلتفت منذ البداية ، ما يمكن تسميته بالصور الرئيسة في الرواية ، ذلك أننا نلتفت في نفس اللحظة ما دعونه منذ قليل بـ « القضية » التي يمكن أن يتبرها العمل الروائي . فبالرغم من ازدحام القصة بالأحداث الوطنية والعاطفية ، فهذه الأحداث لم تتجمع في بؤرة واحدة يمكن أن تكون نقطة الانطلاق لتجربة المؤلف بأكملها .

والقصة تدور في الأدب « سامي » يتلقى بـ « الهمام راضي » أحسدى القارئات المجللة التي يعبرها مع شريكه « سمير » و « هيام » . ويترد هذا اللقاء الرأديقا في نفسه فيعمل من جانبته على تكراره ، حتى يصل بأنه قد أصبح هذه القارلة التي تحدثت اليه طويلا بشأن روايته السابعة « على ضفاف السين » كما دافعت من مجلته أمام أحد أصدقائه من الشراء « هاني الغرب » الذي يتعصب لكتابان نصبا غربا ينوه للعنادة ببلنته العالم ، بينما تنمو مجلته « سامي » - وأسمها « الفكر الحر » - للقضية العربية . ومن أصدقائه أيضا « وحيد حقي » الفنان المبتاز الذي تتعدود أحواله وأنه بمجرد انتمائه الى « حزب الهلال » الذي يعادى الحكومة العربية . وكذلك هناك « عصام الحواني » الشبان الذي

نطلق له قلوب الطارق ، والذي تطور علاقته بديننا «سامي» الى ان يشترك معه في اشداد دار للشر ، بعد ان استقل بصفته من الجلفة واشترى جنتي شريكه صاحب « دار القنون » . وهناك أيضا الأديب « كريم الهادي » الذي يحيط نفسه بيسرة صائمة لا يحسه من تلقا واختلاف مع جميع البيئات الأدبية وأحاديثها . ونعرف من السابق ان « سامي » له علاقات عائلية عديدة ، وبدرجات متفاوتة . فهي علاقة جسدية خاصة مع « رفيقة شاي » التي ما تعرف على « عصام الحلواني » التي لم تكن لها علاقة جسدية ، أرخت لها فيما بعد في قصبة حبتها تحت عنوان « مغارة » . لم علاقته بـ « سميرة صادق » الفنانة الغنائية التي تدرس بالجنات ، وكان قد دعاهما الى لبنان للمشاركة في مؤلف ادبي ، وحيداً أحس بمخالفة حبه تنمو في قلبها وريدا الى ان علمت بطلبتها فزواجه من « الهام » ، فطابت الى بيروت لتنتهي من ألفي في هذا الزواج ، ولكنه أبى الا ان يرحلها خالفاً . وتطور الأحداث فتشتمل التمسرة الجزئية ، ويستثمر « سامي » حرجا في محله بمعهدي بكلياً لتدريس اللغة العربية للتوطين الفرنسيين ، التي ان يحدث الهجوم الثلاثي على مصر ، فيقدم استقالته مطمئناً الى سلامة مولفه الوطني .

وتكون « الهام » طوال تلك الفترة قد أحست « شيئاً ما » يتردد بداخلها كلما رأت « عصام الحلواني » أو قرأت له ، أو تذكرته لسبب من الأسباب . وهي لا تنسى نظراتها حين رآها لأول مرة ، وفسطه يده على يدها حين اتى بها آخر مرة في فيل سار « سامي » التي اقارعه للاستسلام . ويظهر « سامي » في فيل سار « سامي » الى مكتب الجسدية حيث يرى « الهام » تقوم ببعض الأعمال ، فيلها لها أحدي فصيلته لم يغازلها وعشما يعود « سامي » من القنطرة ، يقدم اليها مذكراته كمن يقدم حبسا ، وقد سبق ان قدمها بانه لم يخل منها شيئاً بعد ان أصبحت حريتها شيئاً واحداً . وتقسرا في المذكرات انه قصد الى منزل « سميرة صادق » في القلي ، وتلتقي القصة بان تلعب الهام الى المكتب لا يجد « سامي » وإنما تراه في صومعته الصغيرة ، وقد بدأت في كتابة روايته الجديدة التي أولته فترة طويلة .

ولعل هذا المشهد الأخير في الرواية ، هو التجسيد الحقيقي لما استهدفه الكاتب من التعبير عن أزمة الفنان مع الكتابة . بل ان المؤلف أدار كثيرا من المشاهد حول هذا المحور ، فكانت العلاقة العاطفية بين « سامي » و « الهام » قائمة على أساس استمداها لأن توفره الماتح العصبي للإبداع الفني . ولكن تراكم الأحداث الجزئية حول هذه النقطة اصاح عليها أن تكون محورا دراميا للرواية . فبدلا من ان يركز المؤلف على هذه المسألة النفسية التسالفة منذ الأديب حين تتسنى على الأنهم عملية الطلق ، وبدلا من استقطاب الجزئيات الصغيرة في حياة « سامي » التي أصبحت في صياغة لزمته تلك ، تراه يلهو في أمياله الكثيرة في الإدارة والتحرير والتدريس .. الخ مما نل عن الأزمة طابعا الداني المتروك .

على ان فلدان هذا المحور ، لم يفسح المجال لمحور الخسر يستند عليه الهيكل القصص . فلهذا ذات المسألة القومية في السكرة من حزب الهال والأرجوايين ، بينما كانت تستطيع القصة ان تنق لتفسها مكان الصدارة من اليناديرالي . ولكن المؤلف أكر ان « يستعري » علاقاته الشخصية ببعض الأديب الذين انصرفوا عن القومية العربية ناحية اليمين أو ناحية اليسار ، ولم يحاول قط الإفادة الفنية من هذه المجموعة من العلاقات بأن يصور استمساها على دوره هو تجاه الفكر والأديب . حقا نعم لنعلق ان علاقته تتعدد بهذا الأديب أو ذاك حسب درجة ابتعاده أو قرب من رسالة « الفكر الحر » الا ان النهج التجسيلي المباشر الذي يسود القصة كلها ، قد ألقى القيمة الفنية تلك القلعة .

كان ضاع المحور الروائي مرة ثالثة في محاولة المؤلف ان تكون قصة « سامي » مع « الهام » هي ذلك المحور . فلهذا تركزت

العلاقة بين الاثنين من ان تكون نقطة الانطلاق الرئيسية في الكيان القصصي ، حين اعتمد المؤلف على إبراز الصورة الخارجية لهاتين الشخصيتين دون التعمق في داخلهما .. ومن ثم لم يتم صراع حقيقي على الأفعال بين التزعات الفردية الفاضلة الكامنة في أية شخصية إنسانية و « الأخر » . مهما بلغت العلاقة بينهما مبلغا راعيا من الحب والويرة والاتقاد الذي أدى الى الزواج ، ان الأحاسيس القائمة الباطنة التي استثمرتها « الهام » أراد التماسك « عصام الحلواني » لم تكن من الحرارة والصدق بالدرجة التي تبرر لقبها لفزله . فهذه النهاية ليست إلا دفاعا نفسيا غير موفق عن العلاقة الجانبية بين « سامي » و « سميرة صادق »

وكان من الممكن ان يعنى ضياع المحور الدرامي للرواية قيام حدث رئيسي تتطور خلاله الأحداث الجزئية . والملاحظة السريعة والأولى على « أصابعنا التي تحترق » تقول انها خلت من هذا الحدث لاما ، وان لم نخل من الأحداث الكثيرة المتزاخمة ، بعضها له ما يبرره في السياق التعبيري ، والبعض الآخر لا يبرره سوى الشكل الفني القصصي الذي أراد الكاتب ، أو افلت رعا عنه . ان تصوير المؤلف للتطور التفسيلي لجسده « الفكر الحر » لم يسهم قط في تكوين الحدث الروائي ، بل على النقيض من ذلك ، ساعد على تشتت الجزئيات الموحية التي كان يمكن ان تصوغ محورا دراميا لقصة . كما لا اعتد ان فضائح « رفيقة شاي » و « سلمى المكاوي » و « فيسلة سلطان » قد اصابت شيئا ذا بال الى التمسون الفني الذي جند له الكاتب كثيرا من الجزئيات الخالصة .

بالإضافة الى ذلك أرى في رسائل « خريف » من « ريو دي جيتيرو » الصما تجربة جميلة في ذاتها ، ولكنها ليست خاتمة لتعبير عما يقصد اليه الكاتب . أما عبارة « وحيد على » وتجربة « عصام الحلواني » فلم تعطيانا احساسا دقيقا بالمشاعر أو معنى التجربة . ذلك ان عبارة الأول قلت منذ البداية قاصرة على المنظف في الجزئية والألب ، وتجربة الآخر قلت في حدود التناقض بين الزواج والخن . ولو ان المؤلف سارع بالتشاكل جوه المشاعر وطسوس التجربة من مشرات التفاصيل الصغيرة النافذة ، لاستطاع ان يجعل منها مائة موفسوفية لأزمته الخاصة .

من هنا المحور انه لم يكن لمة حدث رئيسي في الرواية تجمع حوله بقية الأحداث ، وإنما كان هناك « استعراف » مفسول لعدم من العلاقات الثنائية أو الجماعية ، ومجموعة من الأحكام القاطعة على تجارب التنازع البشرية المعروضة ضمن هذا الاستعراف . ولم يكن هناك ذلك الخيط الدقيق الذي يصل بين المفردات والمتناقضات في هذه الأحداث جميعا ، فيصنع من وحدتها التماسكة حدا شاملا .

ان غياب المحور الدرامي والحدث الروائي في القصة ، كانا عاملا حاسما في غياب الشخصية الفنية . فالتجربة الإنسانية وحدها لا تقدم لنا سوى الشخصيات الإنسانية خالصة من الزدراء الفني . والفنان يقدم هذا الزدراء الى شخصيته بذاوته التعبيرية ورويته الذاتية . والقصور بذوات التعبير هنا هو ما يخلقه الفنان في شخصياته الفقل من صيغة تصويرية جديدة ، فتكون هذه الصيغة الفنية هي الفرق الحاسم بين الشخصية في الواقع ، والشخصية في الفن .

والفرارة الموضوعية المنصبة تؤكد ان سويل ادريس لم يتم بهذه العملية الطويلة التي تحول الشخصيات الإنسانية إلى شخصية فنية وأرجو ان يكون ومسحا انني لست اعني بالشخصية الفنية مطلقا ان تكون نولجا أو نطقا ، فهذا التعريف أبعد ما يكون عن خاطري . ولكنني قصت - مرة أخرى - على هذا التكوين الخاص الذي تتلوه فيه العالم العادة للشخصية بحيث تنصر هذه العالم الافتراضية في المساعدة في الكيان التعبيري الأكبر في العمل الأدبي . وليس من شك في ان كثيرا من شخصيات « أصابعنا التي تحترق » لم يكن لها تأثير في

الواقع ، وبالتالي فهي وليدة شرعية لحقيقة الكاتب لا أكثر . ومع هذا فالنهج التفسيري عنده لم يصل تلك الشخصيات والأحداث إلى مستوى فني ، لأنه تناولها من نفس الزوايا التي تناول منها الشخصيات الواقعية . هذه الزوايا التي تتمثل في الانتصار على الحركة الخارجية والشكل السطح وانعدام الغاية الخفية من تركيب الحدث أو الشخصية على نحو معين .

أما الرؤية الذاتية ، وهي النضج القابل لأداة التعبير في بناء الشخصية ، فإنا لم نر عند المؤلف سوى «الرأي الشخصي» في السلوك الخارجي لتفصيلاته . ولم نلاحظ قط أنه تابع التطور العبد الذي يتطابق في ذات الإنسان وفي الأحداث التي يمكن ترميزها من جانب الفنان حسب غايته الفنية والفكرية معاً . وما أبعد المسافة بين الرأي الشخصي والرؤية الذاتية في عملية البناء الفني للشخصية الإنسانية . فالرأي الشخصي يجعل من الشخصية بوقاً دعائياً ، وتمثالاً مجوفاً ، والرؤية الذاتية تثير لنا الأبعاد الخفية من الذات الإنسانية .

يبقى بعدئذ سؤال هام يتعلق بمستقبل الرواية العربية . أئن نخرج من نطاق النهج التسجيلي في أدبنا الروائي ؟ أئن التفرقة لم تعد هي اللغة الباهرة أو العبارة المعاصرة ، ولكنها تجاوزت هذه الإغواء الشبه ، إلى أن تكون « الفصاحة » ككل ، نثر شيئاً ما بصورة مباشرة . ويعني آخر أنها تحرم الفنان من أن تكون له « رؤيا » تقرب به من مستوى الإلهام . و « أصابعنا » نتحرك « زائفة » بالتأثيرات المباشرة مستند تعرف « سامي » إلى « الهام » ، أي أن عرض لنا في متحفه الطعاس تلك التمازج البشرية التي تزدهم بها الفصاحة . وليس هذا بالغريب الوحيد ، وإنما كونها نهج في ذلك نهجاً تسجيلياً خالصاً ، فقد أفرقت العمل الأدبي من « الرؤيا » التي ينبغي على الأدباء المعاصرين أن يقدموها في العالم ، فقد كان الفنان ولا يزال صميراً لهذا العالم .

غير أن هذه الملاحظات جميعها لا تدعج « أصابعنا » التي نتحرك « في مدار التحقيقات الصعبة المولدة » وإنما مدق القول بأنها قصة غير موفقة . أيسجل ذلك بصرامة كاملة ؟ لأن مؤلفها لم مستوى هذه الصراحة ، فهو كاتب جاد مخلص يقدم لنا فيما سبق أعمالاً جيدة . وإذا كانت هذه الفصاحة جزءاً من اللاتية كما فهمت ، فإني أتوقع المؤلف في الجزئين التاليين نوعاً ما أكبر . وإذا كنت لم أشر إلى مزاج هذا العمل من جودة في السبك ومناعة في التركيب ، فلأن هذه الزاوية من التكرار المتاد بشأن أدب سهل أديس .

شألي شكرى

الدكتور احمد فؤاد الاهواي

قيم الروحية في الإسلام

سلسلة « دراسات في الإسلام » يصدرها المجلس الأعلى للثقون الإسلامية - وزارة الأوقاف - العدد الحادي والثلاثون

مبحث القيم بوجه عام من أمتح المباحث الفلسفية والأخلاقية على السواء ، ونحن في هذه الدراسة أتي أصدرها للمجلس الأعلى للثقون الإسلامية نلتقي بمجموعة من القيم الروحية بعيداً عن

التعقيدات الميتافيزيقية ، والاشكالات المنهجية ، في نظرة إسلامية خالصة ، يحاول المؤلف من خلالها أن يستكشف حقيقة القيم وبين خصائصها ومزاجاتها متنبهاً بعدي الإسلام . ومن الطبيعي أن يستفيد المؤلف في معاولته - من الفرائد الكريم والسنة الحميدة ، وتاريخ الفكر الفلسفي ، وأن يستند بمبادئ التثاق الوطني ، وأن يدلي بلسان على آرائه بالتطورات التي طرأت على تركيب المجتمع المصري في مصر وليمه التي يؤمن بها في ظل ثورته والتي يمكن أن نردها إلى أصول إسلامية .

ولقد ساهم على هذا كله اشتغاله استاذاً للفلسفة وعنايته بالفلسفة الإسلامية التي صدر له فيها كتاب في الآونة الأخيرة ، وعرضه للتأمل الوطني الذي كان له أثره في توضيح كثير من القيم الروحية والادبية .

إن القيمة ليست شيئاً مجرداً لأنها متفصلة في سسولوج الإنسان وهي في صميمها إنسانية يعكسها الفكر على الأفعال ويعيشها على الأشياء وهي كل لا يتجزأ ، ولا ينفك ولا يفسرى عليها التعقيد ، وهي تعبر عن حالة عامة كما أن لها فاعلية نهدي الإنسان .

والقيم مرتاب بمقدار الوعي بها والاندفاع إليها ، والاشتراف فيها يوحد بين اتجاهات الأفراد ، وهي علة التقدم والتأخر ، وبسببها تقوم حضارات وتندثر أخرى والثورة في جوهرها تعبير عن انتصار قيم جديدة تلام تطورات الحياة .

ويلاحظ أن المؤلف وهو يوضح معنى القيم في الباب الأول من الدراسة يستمد وجهات النظر التي نادى بها التطويريون والتجريبون والأفصحيون ويرفضي انحصار القيمة التجريب والتجريب أو اعتبارها مجرد معنى خارجي منفصل عن الإنسان أو أن لها صفة ميتية في الأشياء وهو يعيل إلى اعتبار القيمة ذاتية أكثر منها موضوعية .

ولا تخرج لمسيرات طبيعة القيم من ثلاثة :

أها امتداد للحاجات الفسيولوجية للإنسان
أو أنها إقتدار لرفائعه النفسية والاجتماعية
أو أنها سمو يفتي الإنسان

والانتصار على البصير الأول من شأنه أن يرد الإنسان إلى حالة من الحيوانية ، أما الثاني فهو أكثر ارتباطاً بالجماعية الإنسانية ، ورغم أن كثيراً من القيم النابعة من الجماعة ذاتها تربط بالتقاليد وتعتبر للجمود فإن الشخصية وهي قيمة اجتماعية سامية تقوم على التمسك الثالث الذي يعتني به الإسلام ، فالقيم إنما تفسر بما فيها من رغبة وسمو من الحاجات المادية أو المصلحة الذاتية . ولا تستحق قيمه أن تكون كذلك إلا بما يتحقق لها من علو وتجاوز لحدود الزمان والمكان ، ولهذا تندرج القيم في قائمة الفضائل ، فما يكون منها باعتماداً بفضل ما هو نتيجة ، وما يكون لابتنا شاملاً بفضل ما هو متغير محدود .

« وليس معنى ذلك أن الإسلام قد أغفل من حساباته المادة ، على العكس أقر الإسلام القيم الدنيوية ، وطالب الناس بالآمال عليها وبين ضرورتها للتماش والعمران ، فامر بالعام والشراب والزواج والزينة ولكنه في الوقت نفسه طالب بأمير : الأول عدم الاسراف فيها ، والثاني اعتبارها في مرتبة تالية للقيم الروحية قال تعالى « وأبغض إليكم الله الدار الآخرة » ، ولتس نصيبك من الدنيا » .

فالإسلام لا يهمل الجانب المادي في الإنسان ولا يجعله يفتي على الجانب الروحي في ذات الوقت ، متجاوزاً مع طبيعة الإنسان التي تتكون من جسم وروح ، وهو يسمو به إلى قيم روحية خالصة يدرنها بظفرته السليمة ويوعيه المتأجج وعلى رأس هذه القيم جميعاً الله ، القيمة العليا ومنبع الخير والحق والجمال .. واعتبارها قيمة عليا يجمع المسلمين حصول هذه القيمة ويؤلف بين قلوبهم ، كما يحل هذا الاعتبار أيضاً كثيراً من الاشكالات الفلسفية إلى أحاطت بفكرة « الله » ونصوده على من المصور . وبالرجوع إلى خصائص القيم كما أوصفها المؤلف

فإن أية محاولة لتحديد هذه الفكرة أو قياسها أو تشبيها إنما تضمن انتقاساً لقيمتها ، فالحال ليس مجرد مجرد خسارة من الكون بل هو في هذا الكون ذاته بآثاره وأفعاله وإتقانه الماثلة في الخلقوات وفي الأشياء ونحن نذكر من هذه القيمة العليا « الله » بمقدار ما يتاح لنا من وهي وتعتبر متجربين في ارتباط المعرفة بها كل وفق استعدادده وصفاء ذاته ، وعلى هذا فإن تصور الأفراد للقيم عمومًا ليس واحداً لأن القيمة الأولى «الله» من طبيعتها أن تظل حقيفة القيم المتدرجة نعمتها ، وإذا كان الله عند قديمه به فإن جميع القيم الإسلامية تخضع لهذا التصور وتعود في نظامه .

ويلاحظ هنا أيضاً أن المؤلف لا يطوعي في مجادلات كلامية - على نحو ما فعل المعتزلة والإشاعرة - حول صفات الذات الإلهية أو الفعل الإلهي والفعل الإنساني أو الخير والشر ، وهل قيمة الخير هي ذاته أو في نعمه للإنسان أو لأن الله إلهه أن يكون خيراً فحسب ؟ وذلك لأن الصادرة الأولى عنده هي الإيمان بالله كقيمة عليا ولأن مقدمات إسلامية خالصة لا يخالطها مسا شائب تفكير المتكلمين من آراء دخيلة على الإسلام .

وقيل أن يشرع المؤلف في بيان القيم الإسلامية في الإسلام نراه يرسم مسودة للقيم التي سادت قبل ظهوره ، فالإيمان أصه فصلت بين الفكر الملتصق بالأعمال اليدوية ، وهذا نابغ من التفسير الطبيعى للظواهر اليونانية الذي جعل الناس سادة وحييها ، السادة لهم الحكمة والرياسة ، والعبيد للنتاج المادي أما الراس فكانوا يدينون بالهنج بالهنج أجمعها للشر والآخر للخير وهم أمه مادية والقيمة عندهم للذة والإسراف في تلبية الشهوات وعلى العكس من ذلك لما كانت الفلسفة المسيحية التي تقوم على الزهد واحتقار المادة والأعداد للأخرة بالتكفير عن خطيئة الإنسان .

ويوسف هذا كله جاء الإسلام بقيمه الجديدة وعلى رأسها التوحيد والتقوى والكرامة الإنسانية ، ونادى بالحرية والعصم والعمل ، ودعا إلى السلام والفعل ، وجمع بين الآخرة والحسنة بغير ما تفرق بين القوى الفكرية والقوى المادية كما فعل اليونانيون ولا تفرق في الشهوات كما فعل الفرس ولا تدفع غيرها لخصيصاً لا تفريق كما فعلت المسيحية ، فيم توازن بين طالب الجسم ومطالب الروح في وحدة تؤدي إلى السيادة في الدنيا من طريق التوسط والاعتدال في الأخذ بمبادئها وزينتها ، وإلى السيادة في الآخرة من طريق السمو الروحي والارتفاع عن الغايات المحدودة وتلوي الله .

ولما كانت القيمة تقتضي الاختيار الذي يقوم على الترتيب فهي مصدر للسكون ، وأساس يعتمد به في هذا السكون يكون نوع نسلك لتسويتهما التأثيرات الخارجية والماديات ، بيد أننا نتجه آخر الأمر إلى ما نعتقد أنه خير وأبقى ، وفي عملية الاختيار هذه تعيين لحرية الإنسان لأنه مسئول عن سلوكه . وتعتبر الحرية من أعظم القيم التي كلف بها الإسلام في الجزيرة العربية ، لأن الإسلام يقوم على تحرير الإنسان من استغلال الآخرين واستعبادهم له وعلى تحريره من أسر التسويات ومن سيطرة المال والجاه والحسب عليه ، والناس جميعاً سواسية وهم بحكم طبيعتهم مائلون إلى الاجتماع وتنشأ بينهم من أجل هذا روابط مادية ومعنوية وروحية ، والروابط المادية وحدها لا تكفي لأنها عرضة لتفكير وخاصة سلطان الشهوة والطمع ولذا فإن التدين أساس متين للروابط الاجتماعية وهو يعمل على توثيق العلاقات بين الأفراد والجماعات فيلتصقون ويجمعون على حب الله وتوحيده .

والله في الإسلام أعلى درجات الحق وعصره والعطائقي ليست في مرتبة واحدة وإنما متدرجة ، بعضها مبالغ في مجال وبعضها الآخر أتبع في مجال أوسع وأما يتدرج الإنسان في معرفة الحقائق بالمعمل وهو بدوره لا يتصلح من العلم الذي يقتصر قيمة مقسمة في الإسلام حيث لا تسوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون . بيد أن هذه القيمة تازجحت خلال العصور الإسلامية فارتفعت عندما عني المسلمون بغل التراث العلمي للمتقدمين

عليهم وساهموا بإضافات رائعة في مجال العلوم حتى إذا بدأت حضارتهم في التآخر هيبت قيمة العلم والمطامع .

على أن الإسلام بحث على النظر العلمي ويتحدى بمعرفة أسرار الموجودات والاستدلال منها على وجود الله ، وأنها تتحقق قيمة العلم بفضل المنهج العلمي الذي يوحده بين المسلمين بغضل انتمسارهم في الأخذ به في أبحاثهم ، والمعروف أن فاعلية العلم بوصفه طريقة ومنهجاً أقوى من مجرد اختياره نسفاً من المعارف والعمل في الإسلام شرط للعلم الصحيحة وينبغي أن يكون ذلك العمل طيباً شريعاً لأنه وسيلة إلى استقلال الفرد وتصغير نفسه من ذل الحاجة ، وهو الذي يسفي عليه قيمته الاجتماعية والقيم الاقتصادية الرتيطة بالعمل ثمرة للقيم الدينية والاخلاقية والجاهليان ملتصقان لأن الأمانة والوفاء والإخلاص والإنفاق أسس للنتاج ، والاعتدال أي التوسط بين الأسراف والتبذير أساس للاستهلاك والعمل بتوحيده ، اليدوي والفكري ، ولذا في ذاته وفورته تجلب في العمل لو أن السادة ، وهو سبيل إلى تطهير النفس وتزكيتها وشعور الرء بالرضا والحرية شرط للعمل لأن الإنسان ليس آلة صماء والتقوى أساس للعمل وهي بدورها معنى إيجابي مشفق من العطف والوفاء ، والأعمال التي تقوم على الشر والظهور تنتمي منها القيمة

ولقد صنف القرآن الكائنات من حيث أحكام القيمة على وجوه ، الأول : يصبغ ما فيها من منفعة ، والثاني : ما يصلح أن يستعده الإنسان زينة له ، ولا جدال في أن الإنسان يصيبه الضرر إذا حرم من الطعام والشراب والزينة والجنس ، وهذه كلها شهوات فورية للحيات . وقد دعى الإسلام إلى إشباعها دون إسراف ، وأنها ينشأ الخطأ حين يرفع الناس من قيمة هذه الشهوات والأشياء التي تشبعها ، ويتسابقون لتأطير أكبر قدر منها ، دون قصد دون أهم طبيعتها أو مراعاة لحلول الآخرين فيها ، فلما منهم أنها ثابتة بأفية وهي في حقيقتها كالمشمسيين والله .

فإنزلة في الإسلام قيمة دينية لا غني عنها وهي مفسر الحضورية وآية الإيمان وسبيل إلى النجاة ، وقد أمر الله بعبادة لكن في توفيق واعتدال حتى لا تصبح سبيلاً إلى الفتنة والفساد ونحن نرى أن الإسلام للذات والتفاني على افتناء مسهبب الزينة وعادات الحياة والزينة في الجاه والسيطرة .. كل هذا يفضي إلى قيام الاتحاد بين الأفراد والطبقات ويؤدي إلى النصر والحراب بين الأمم ، وبهذا الترتيب إلى دماء العرب إنما يفضون ذلك لمصلحة طبقة معينة ، وبخاصة أصحاب المصالح الحربية كما يعونه من أرباح وفرة من جراء نشوب الحرب .. « ص ١٥٥ »

والإسلام دين يمتت العرب إلا ما كان منها دفاعاً من النفس والشراف ولذا نادى بالسلام وهويقية تركت على التوازن والعدل واتزاع أسباب الحروب والقتل من التوسل وقد استسلمه إيمان هذه القيمة من التراث الإسلامي فيبين « أن شعبنا يعتنق في السلام كديداً ويعتقد فيه كقدرة حيوية » .

والاعتدال من المؤلف أورد في هذا الباب الثاني والأخير نسع قيم إسلامية هي الحق - العلم - العمل - التقوى - الزينة - الحرية - العدل - الزوجه - السلام ، اعتبرها قيمة ديدسية ، والتفرع الأولى في هذه القيم لا تغطي لحباب قيمة الخير من هذا التصنيف رغم أن النظام الهرمي للقيم يركزها في ثلاثة هي : الحق والخير والجمال ورغم وجود أيات عديدة في القرآن تدل على قيمة الخير وتطلق عليه أحياناً لفظ « البر » وليس هنالك ، في رأيي ، من تفسير لهذا إلا أن يكون المؤلف قد اعتبر الخير قائماً في التقوى وأنها « خير الزاد » أو أدرجه ضمن قيمة « الإيمان » « أموا هو خير لكم »

على أن هذه الملاحظة لا تقلل من أهمية النتائج التي يمكن أن نستخلصها من هذه المحاولة الجادة الوافية لموضوع هو من أعين الباحث الإسلامية ويمكن أن نوجهها فيما يلي :
١ - القيم الروحية الإسلامية متصلة وترتابة بحكم صدورها عن الله ، ومن شأنها أن توازي بين الأفراد والجماعات

ويوجد أبحاثهم ويوم يعود فعال في معركة الوحدة العربية الشاملة .

٢ - وهذه القيم تستهدف شرف الإنسان وسعادته في الدنيا والآخرة وشروط السعادة هنا الإيمان بهذه القيم والاستعداد لتحقيقها في السلوك والابتعاد بعدها .

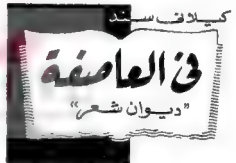
٣ - هذه القيم غير واضحة في الأذهان لبعض المسلمين حالياً ولا مختلفة بدرجات متفارقة في اعتقادهم نظراً للزيف الذي أحاط بها ، والجمود الذي أصابها ، بفعل عوامل كثيرة ، منها التكسل والفشل والاستعمار والنفاق ، والمطلوب هو تجديد هذه القيم وجلاء مدنها بالتأثرة على الجمود والتقليد والتزييف .

٤ - أن الثورة المطلوبة في مجال القيم إنما تستهدف توحيد هذه القيم والكشف عن سموها وعلوها والسير في طريقها ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك (وهناك دول عربية تأخذ بقيم متفككة وأخرى لا تزال تشدها إلى الوراء عشرات من القرون ، وهذه الثورة لا يمكن أن تتم بمجرد الوسائل والوسائل الفعالة لآلياتها هي :

١ - تلويب الفوارق بين الطبقات الاجتماعية العربية مادياً ونفسياً .

٢ - التهجير إلى الأقاليم الوطن العربي
٣ - الحج باعتباره صورة واقعية للاتصال والتعارف وتجديد القيم الروحية الخالدة « التي تمنح الإنسان ظلالاً لاحتواء لها من أجل الخير والعزولة » .

محمود عبد الحيد



- ١ -

لكل شاعر حفيفي يجاريه رؤاه الخاصة به ، والتي يعبر عنها في صدى ، ويؤدبها وهو متشرد مع قلبه وقفله . وقد لست في هذا الديوان الذي وسعته صاحبه الشاعر « كيلاتي سند » « في العاصفة » يعني هذه التجارب الخاصة التي دمج فيها الشاعر إلى نفسه ، واستلمت ذهنه في ناداتها ، وقد دارت هذه التجارب حول نفسه التي لا تجد في البيئة تقديراً ، وحول فته المغموط ، وما يلقى في أبعاده من كسود وعطالة ، أسمع إليه في قصيدته البديعة « العاصفة » ص ١٧ يقول :

دعني يا هذا دعني

لا أرفع سورك ، لا تلمس مراكب يبيعون الفن
لا تفتح معارة صدري ، كي تسرق جواهرتي متى
تراني مهما لحدثني حوجي ، سأفرط في أمسي
كم سعة عبرت ، أرواها دالة ، تسقط من لغتي
وأما سهران أحربه للفرح ، فما أطيق جمعي
استيق إذا جاع دماي ، أطمع من حبه ميتي
قد كان كنيشة صخره ، لم تترك شيئاً في دني
أمرجة مدني أن كبرت ، وأمتدت مصفاة مني
ورابت وفانا تستند إليها ، الطرمع في أمي
وعليها نضح حمامات ، فرحات في الصيف تضي

عما هي ذي تجريرة فردية ، نبتت من موهبه الغاصي في الحياة ولها لآلة عامة ، فهي تروى تجارب كل فنان ، يعبر دمه في فته ، ويأمل في يوم ما أن تنمو شجرته ، ليتبها لآلها الرفاق ، وقد صاغ التجربة صياغة بديعة ، فوصف فته بأنه مصلصافه صغيرة كابته يسهر عليه للفرح ، ويسقيه إذا جاع ، ويطعمه من مقلته ، ويفرح إذا كبرت المصفاة ، وأمتدت المصفاة ، أنها تجربة عاشها وعاشها وإداعا في موسيقى ناعمة ، وصور أبداعها ، ويبدو أن القصيدة كتبت نفسها كما يقولون !!

وعلى مثل هذه التجربة ، تجرته النسبة التي يتحدث فيها عن خشيانه بعد فقد ما لديه وفرار حبيبته ، وعن حالة مقابلة لها هي عودة الأمل إليه ، وقد وعت قصيدته « أمل » هاتين العاليتين الشعوريين المتناقضين ، وصفها مبالغة موفقة قال :

عبدى الذى

ما رلب امك كل سوء

الأمس مد من الربيع ، مياحه طلع شقي

تسب يداه عذرت ، ما كان من ذهاب لذي

جميعه مدني ، وأصبحت ، صمم في ركن مدني

حدي الذى أمسي ، مما أصبرت تروى في مدني

صمم ، من حولى الحياة ، تسبح كاسل الذى

كاسلوق في قلب المدينة ، لا تكف من الدوي

ويغري يمشي في التراب ، تحسه في قبر وعي

ولجأة قد مر ظل ، فالتفت إذا مدني

ورد الرمع مدني ، وسود الدوب مدني

مدني ، براس ، عرائس الحول الذى

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

فانتم ترون كيف تطور الشاعر من حالة شعورية كابية إلى حالة سجيبة بأصمة متنافسة ، وأندع فنياً في تطوره الكلي ، وفي تطوره التقني ، وأن كان في آخر القصيدة يجب بسبب جدا أو عيب قليل ، هو قوله في آخر بيت في القصيدة ،

ما رلب امك كل سوء ، أي شيء

وكان بدوي أن يعطف عبارة « أي شيء » لأنها تناقض فكره في أن الأمل عندما رف قلبه شعر بالسعادة ، وتيسمت له الحياة فجعله يسهر بأنه يملك كل شيء .

كم كنت أود في تنقله بين عاتين العاليتين الشعوريين ، أن يمدد الحول للعائلة الثانية المتنافسة ، وبين قوله « ولجأة قد مر ظل ، فالتفت إذا مدني » أن يمدد لهذه المفاجأة ، وأن يحدث المفاجأة فلا في عالم الشعور المتقلب ، إلا أنه من الطير عند التذابة بيان ذلك .

وهذان المحتان ، فن بطلا بالطبع ، من قبلة المصميدة وأمتيازها .

ويبدو لي أن تجربته في قصيدته « طفلة » ص ٥٣ - هي نوع تجاربه موضوعاً وهنا ، لأنها تمثل أبرز ناحية من شخصية الشاعر : هي هطارة نفسه ، وإزدائها ، ونقاء وورع ضميره ، وفيها مخاطب فاه بالاسعاد عنه ، لأنه يخشى عليها من نفسه ، ويخشى أن يخشى طارهاها العالاب ، والقصيدة بلغت في ناداتها درجة عالية من النيوغ ، وقد أرتت على الأربعين بيتاً ، والظف منها يخشى جمالها ، ومع هذا فلا نرى مندوحة من الاستشهاد باستنساها :

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

مدني ، راس ، راس ، راس ، راس

والقيس في كياي تل جناحه
واشملت في مؤادي جلوة القنصار
وخلفتني من الأسفار في يدي
وانتقلت من طني وأسوارى
ففي هذه الأبيات أحس بشغاف اليباني ، وفي قصيدة «العودة»
ص ٢٦ اتاد لآس عبارات كامل أيوب ، وفيها يقول :
« أحس أفساداً ، أحياي من سنة ما طرقت ما بي
من حبيب والبيع جدارى والوحدة تقنت شباي
عازوا ، ما عروا ، ما سألوا ، ما تركوا إلى أي حواب ! »
ومفرغ ، إذا خطرت هذه الأرقام في رأسي ، فقد أكون مخطئا
ولكني ما فصدت إلا لتحزير كياي ، وغيره من شعرنا الشباب
من ترجع أصداء الخير ، ومع هذا فإن هذه الأصداء إذا احتل
وجودها فليست بغاشية لفردية الفصائد التي ذكرتها ، والتي
أقلت الوفوف عندها .

وإذا اتفرونا للشعراء ترجع أصداء بعضهم بعضا ، فإننا
لا نفتقر للشاعر كياي سند استكراه الغافية في بعض قصائده
واجترارها فورا ، كما لينا ذلك في قصيدته « جنة الحب »
آفة الذكر ، إذ نجد الغافية تصنع القل على شعره ، وتشتعل
ببعض آيات من هذه القصيدة التي استلها بقوله :
« قد كان أبي ملكي وحدي وأنا قد كنت له وحده
أب فرد الترحم أرى يده ، لنجم الأبد ممتدة
وبقول فتى : هذا حدي ، فأقول : أبي أيضا مده
قد كان أبي جنة حب ، وأنا ظارها من مده »
ففي هذين البيتين الأخيرين نجد في قوله « أبي أيضا
عنده » ، « وأنا ظارها من مده » شيئا من استكراه الغافية
لشاعره محابيه ، ولا أحب أن أمشي على هذه الناحية التي يمكن
أن نجد أمثله لها قليلة في الديوان مثل قوله في قصيدته
الطريق التناك .

« لكنا ، ووعا الذي لنا ما أتد »
أو قوله في قصيدته « أغنية عمل »
« ولشأن في حبيبتك القيود ، فأصبحت حر ، فأصبحت حر »
وقوله في قصيدته « كم افترقنا »
« ناد وأصبح جثمانا سيواري بتراب اللحد »
وعا استكراهه على عبارة « سيواري بتراب اللحد » إلا
التقليد ، فالذي يموت ويصبح جثمانا سيواريه التراب . وقوله
في البيت الذي يليه :
« شمرت ببركان الفكرى ، بتدد وحشا في قلب »
وعا يظن لي هذا البركان في القلب ، ولئن الله فليسد
العاقبة ولقها !

— — —

ورغم هذه الهنات في تجاربه الفردية سواء أكانت عاطفية أم
وجدانية أم معيرة من موقفه العياني فإنها لا تغدش فيجتها
ولا تفرق أحيانا في جودتها بل امتيازها كما أسلفنا .
فإذا جئنا إلى تجاربه الخارجية وجدنا منها تجارب ثلاث
وجدانه وتجارب تعد شاهدة على عصره وتجساربه من وهي
فراذه ووافقت فكره ، أما التجارب الخارجية التي لامت
وجدانه ، فأنشد غير من تجاربه الأخرى ، في صياغتها ،
وإن لم تسلم من بعض العيوب ونذكر منها ، تصويره لوت
ظفيرة لم يبد عليها آسان ، ولم نجد من يبيها إلى الظهور
بزفافتها ، والقلعة سوانها ، ثم تصويره لغنية مترفة متمعة ومع
فيها وبها فقد وجدت كثرة من الناس شيوخها ، وأصفوا
عليها العاصد ، وبلغ بهم الشاق الاجتماعي أن وصلوها « بام
الغدار » وقد عبرت قصيدته « ذات لية » ص ٤٠ عن هذه
التجربة ، وهي أقرب ما تكون بالقلعة فهو في أولها يتحدث
عن هذه الظفيرة ، فيقول أنها ماتت ولم يحفل بها أحد ثم بعد
سبعة أبيات يذكر أنها كانت تفرح ولم يكن من كسها إلا اللاد ،
وأنها كانت في الأفراح تقني فتفسن الفناء وفي الصيف تكثر
مبايها وتبتد في الشتاء وصاع ذلك في جودة ولكن بلاحف
عليه أنه لم يراع التطور لتتلقى اللوالع التي سجلها فلو أنه

أشد من سمعي بأعص
ربنه في حنى الجذب
أنت أن يصبي إلى غيرة
معه من داي الطرب
أنت من صبي ، فكم معه
عجبه في أصلي بضي
رؤى بعثت ، رؤى طغيبه
رحبانه ، فبصني ، بركي
رائت حشاي شدة عيرابه
من أي حلم ، أحسرت معشيب
فروفت في وحشدي ، وحبة
سوع حب طافس المشرب »

كما يمثل قصيدته « إلى خاتمة » ص ٢٢ - روحه الرضية
السامحة ، حتى مع الحاقدين عليه ، فهو في هذه القصيدة
يقدر للعاقبة عليه ، ويدعوه للسودة إلى عته ، ويفسّر
حظيبتها وهذا شره مستررب في دنيا الناس ، ولكنه ليس
بترقب على كياي سند الإنسان الذي تميز بأجل فلسفية
هي فلسفة الغيبة ، اسموا إليه يقول :

« طعمعشيب
لنوري على العش الذي لم يبين بعد ، وحربي
ولتخمش يدي التي امتدت إليك لتشربي
وتلتمسي ما في يدك من الجراح ، يمتكي
وأذا رأيت عطاشي لذلك نحو فوكك فاهري
أي أشت أسمى ، أفرح خرج مرعب
فأنا وحش آدمي ، فكم بك حجب
فأنا ... لم يبين من الغمار ، وحده سد عفر
وأنت من محري سبكت ، ما من له من حجب
وسبب عبقيرته وزهره ، عبق بريح حب
وأنت ذلك صبية تنابور سطيح
فعرقتني ، لم أكن ، أبدا ، كذاك الحب
عزدي إلى ، فلم تول قرب الشواطي ، مركي

— — —

هذه القصائد الأربع « الصلصافة » و « أمل » و « طفلة »
و « العاقبة » التي نوهنا بذكرها ، هي المدور الألامية في هذا
الديوان ، لأنها تتميز صادق عن حالاته الشعورية ومواقفه
الحيائية ، وشخصيته التي تجلت بالبساطة والطهارة والطيبه
والتي أداها وأرجا إلى نفسه وإلى نفسه ، دون نظر إلى
الأخرين ، أو إلى أصداء شعوره .
ولا تقل قصائده الباكية - وهي ثلاث قصائد قالها في موت
أمه ، وأبيه - لآقل جودة عن القصائد الأربع السابقة الذكر وهذه
القصائد الثلاث هي « الطير الغرب » ص ١٩ وفيها بيت شهاد
وجواه ثوت أمه « وجنة الحب » ص ٢٢ وفيها يشكو من تركه
لأبيه وجرمانه من حنانه ، و « كم افترقنا » ص ٢٤ وفيها
يتحسر على موت الوالد ، وفي هذه القصائد نلمس نزعة
الانطلاق على النفس متجلية ، بل صرفة بعيدة في الأسراف ،
ولم تسلم هذه القصائد من عيوب بسيطة ، فهي « الطير
الغرب » يقبل إلى أنه لم يرجع منه صياغتها إلى نفسه ، بل
أعاد الخ في هذه الأبيات أصداء الشاعر تزار لباني في قصيدته
« أبي » يقول كياي :

« وابنت في العرف الجارباب ، ملاسها ها عا لم معب
وكان السكون ، وكان السماء ، وكان أبي جالس مكتئب
وكانت أنا في الظلام الخفيف أجول بعيني في بيتنا
بأعبر أضيافها في الرفوف أرى كل شيء لها ها هنا
وإذا كان تخيلي فيه تسف ، فإن هناك قصيدتين أخريين في
الديوان الخ فيها أصداء اثنين من شعرنا المعاصرين همسا
قصيدتا « أليها » ص ٥٠ ، يقول فيها :

« إلى أي سطر في الجدا أخساري
ودامب لاهموري الساري لوزاري

ابتداء بأعمالها ، ثم لتنى بمرغها ، وانتهى بموتها لكان عمله أدنى إلى الافئدة ، والزم للتجربة . وفي الجزء الثاني تنادى هذا العبيب ونظور مطورا سليما قال :

« في الليلة ماتت سيدة تنسب لبعض الامراء »
 « فحسن في ذلك الا بما يبروة القصة » ثم اخذ يفسلها « قال : كانت سيدة تخدمنا الآف مبيد ، وامساك شواهده الوجه فمناظرها كالكاف ، كميل دلاء ان عحككت فتحت مقبرة ، او التت سلة اقلاد ماكن ما عاكبت ، ما وضعت ليات في أي بناء ما فرست يسبح شجيرات للبهجد بين الصحراء حتى في الموت متممة ليس مختلف الأرياء وطبيب يعقن ساعدها بعاية الوقت ، ينداء واوان ملاي ، واوان كانت ملاي يدواء ولحي تهر بادمية ، ادبى تلى لشعاء ماتت فالقربة قد بررت بباب حداد سوداء وولود قلبى ، ووفود تليل بيرون بلقاء وارلن على القير عمود ابيض مكتوب بفسياء ماتت من حبت ، من زكت ، من كانت أم القراء »

ولا امتزاي لى على هذا الجزء من القصيدة وان كان قد زحلت اليه هنات طفيفة مثل غلوة في التعبير كقوله : « نفعها الآف مبيد وامساك » او امتزاي الصورة في قوله : « فسفلها كالكاف او كميل دلاء » ، او باطلاية الفكرة كقوله : « ما وضعت ليات في أي بناء » وكان عليه أن يخلص الفكرة ، ولا أحب أن استعذر لي مثل هذه الهنات ، ومع هذا فهذا الجزء من القصيدة فيه امكانيات ، وهذه الهنات يمكن تلافيها . ونود أن نسجل لهذا الشاعر من باب الانصاف احسانه كل الاحسان في لروايت قصائده ففي هذه القصيدة الأخيرة اتي بدرجة مؤثرة ساحرة تمثلت في البيت الأخير :

« ماتت من حبت ، من زكت ، من كانت أم القراء »
 ولو تعلمنا معلم قصائده لاطفنا هذه الحبيبة « في جلاء ، في القصائد الفاتنة وجعناها بنهى قصيدته « الانصاف » بهذا البيت المتوج :

« وعليها يسبح حمامات في ارحمت في الكيفات تسمى »
 وقصيدته « طفلة » ينهينها بهذين البيتين وفيهما جماع فكرته :

« مري على بابي مرور الصيا وحاذري اياك أن تقرى »
 وينهى قصيدته « إلى حالمة » فيركز فكرته في بيته الأخير « مودى الى » فلم تزل قرب الشواطىء مركبي »
 وتكتفى بهذه الامثلة لتسجيل له تقديرنا وثباتنا على احسانه في هذه الناحية . ولنعود من هذا الاستطراد الى معاودة الحديث عن بابي تجاربه الغاربية .

- - -

اما عن تجاربه الغاربية التي نتحدث من أحداث العصر ، فهي تجارب ان طابت لنا فكرتها فلم نطبع لنا صيغتها ، انه بها يريد ان يثبت انه شاهد على ما يقع في مصر من احداثات ويتكلم من وجهة المتألمة من الظلم والجبروت ، ولكنه لم يمثل الفكرة تمللا عبقيا ومن شواهد ذلك قصيدته « الصكوت » ص ٧ فهي دعوة الى السلام ، وكراهية لن اطلقوا القبيلة البرية ولكنها كانت طغاية تقرية ولا تبت الى فنه بسبب ، ويبدو انه كتبها في جزره الواطىء . وقصيدته « المتبسة الطامي » ص ٦٦ قد كتبها من قمة راسه ويحتاج الى كثير من التركيز وحذف عبارة « انا راسمالي » التي أعاد تكريرها بلا جدوى ، والتي استعملها بقوله :

« انا راسمالي »
 في قمتي الشماء اتبع في الامالي جدوى وجد ابى وغالى مروا على جسر الحياة ، فطالما لهم المالى انا راسمالي »

فهذا التكرار ليس ميزة فنية بل هو الغرب الى اللغات لايجاد الحاسك بين فكراته ، ويحول الانصاف انه أجاد في قصيدته « افرقيها » ص ٦٤ ولا يؤخذ عليها الا تكرارها للطفلة ، وقد استعملها بقوله :

« فتح لنا التاريخ بابيه ، ينتظر غطانا الرواية القلم يمينه ممد والآخرى تحتضن كتابه ويحيل الطرف حواليه ، كالنسر يهبط برمايه افرقيها بعض واقفة من رد الى البيت صوابيه ولو لا التماسي للخصائص الدبقية وهي جواهر الفن » لمثلت قصيدته هذه شواها بعيدا في الجودة ومع هذا فان موسيقاها الدافقة وصورها البديعة تصوغنا مما فيها من مأخذ .

- ٦ -

ولا نستطيع بعد هذا أن نتناول بابي تجاربه ولكنى اود ان اقول : ان شاعر ديوان « في العاصفة » قد أجاد في هذا الديوان فالحظ ما فيه من شعر فردي ينبع من قلبه ووجدانه ، وما اختلفت له جوانحه وهذا شيء مألوف .

واشهد ان الشاعر خامة شعرية نقيصة المعدن ، اذا نقيت ، وشذبت وضعت في البوكة . ولكنه لا يلقى بالا للجوهرة الكامنة لديه ولا يعيل الى صقلها وتلطيها ولو حاسب نفسه وأقن صناعته وجهر كسله وفكر لنفسه ، ونبع منها ، وتلف أسرار الحب لبلغ درجة عالية ممتازة ولما اعتقد انه سوف يضل لما أحب الفن الشعري الى قلبه وما هنا روحه الى نماء شجرة فنه ، كما يقول في قصيدته « الانصاف » :

« يا بلاعة نسي ان كبرت وامتدت صفصاة فنى ورائت ردىا تسد انيا أظهرهم في امن وعليها يسبح حمامات رماحت في الصميم تسمى »

مصطفى عبد اللطيف السحرتي

الدكتور صموئيل مغاريوس

المراهق المصري

كان الاعتقاد الشائع بين طماء الناس الى عهد قريب ، أن المراهقة فترة عصيبة في النمو يشوبها الفلق والتوتر والازمات العادة ، وان هناك خصائص عامة لابتية تميز الأفراد في هذه المرحلة من نموهم ، كالتمرد على الآباء والثورة على اشكال السلطة المختلفة .

وكان لكتابات « ستانلي هول » بصفة خاصة ، أكبر الانى في اشاعة هذه النظرة الى المراهقين ومشاكلهم ، على أن السنوات الأخيرة قد شهدت اناسا في نطاق البحوث التي أجريت بشأن هذا الموضوع في حضارات مختلفة وثقافات متعددة .

وقد اكنت نتائج هذه الدراسات التي قام بها بعض علماء الأجناسى - من أمثال مارجرىت ميد ، وروث بنسديكت (١)

M. Mead, From the Southseas, Studies of Adolescence and Sex in Primitive Societies. Benedict, «Patterns of Cultures».

أن المراقبة أشكلاً وصوراً كثيرة تتباين باختلاف المجتمعات . كما تبيّن علماء النفس بدورهم إلى أجزاء اللاحقة الدقيقة على ما بين المراقطين في المكان الواحد من فروق واختلافات فلاذ بهم يخرجون من هذه اللاحقة بتنبؤة تغايل الرأي القديم في اتجاهه إلى التعميم ، وتؤكد أن المراقطين في المدينة الواحدة ، بل في الحي الواحد ، بل في الشارع الواحد من هذا الحي ، يختلفون من بيت إلى بيت في الصورة التي تكون عليها مراقبتهم ، وأنه لا تكاد توجد خصائص عامة ثابتة لجميع المراقطين ، وإنما هناك ظواهر سلوكية تاتي باتجاهات العصر والثقافة المحيطة إلى جانب عوامل أخرى يختص بعضها بالرائق نفسه ويتصل بعضها بظروفه وعلاقاته الاجتماعية .

وعلى ضوء هذه النظرة « التخصيصية » كتب الدكتور صموئيل مفاريدي (1) مؤلفه الجديد من « المراقق المعري » حيث أبحث له فرصة الاتصال الشخصي بشباب كلية التربية بالقاهرة ، فطلب إليهم أن يكتبوا ما يدركونه من مرحلة مراقبتهم دون ذكر الاسماء ، وأستمعت مطالبهم فلا بالمرحاة التماساً والشعور ، وقسمت لنا المراقطين المعريين إلى أربع فئات .

● الفئة الأولى ، وقد سماها المؤلف بالمراقبة التكتيكية وهي هائلة نسبياً ، وأسبل إلى الاستفراغ والآراء الماطلي ، وطلاقة المراقق في هذه الفئة بمن يحيطون به طيبة ولائاً للحدود على الوالدين . وحياة غنية بمجالات الخبرة والالتصامات العملية الواسعة التي يحقق ذاته بواسطتها . أما حياته المعرسة فموفقة في أغلب الأحيان . ويشعر المراقق في هذه الفئة بمكانته الاجتماعية ونواقله مع الآخرين ، ورضاه من نفسه . وهو لا يسرف في الفصاليات وأعلام اليقظة أو غيرها من الاتجاهات السلبيّة ولا يميل للتفكير في مشكلات ذاتية ، ولا تستولي عليه المسائل الدينية والفلسفية إلا في القليل النادر .

● الفئة الثانية ، هي المراقبة الانسحابية المنطوية كما عرفها الكاتب ، والمراقبة في هذا الشكل بسيطة تكتفي بتصميم بالأنواء والعزلة الشديدة والسلبية والندروالضيق والشعور العاد بالنقص . وليس للمراقق في هذه الحال من مجالات خارجية ، عدا أنواع النشاط الانحوائى مثل قراءة الكتب الدينية وغيرها ، وكتابة المذكرات التي يدور أغلبها حول انفعالاته . ويتصرف القسط الأكبر من تفكيره إلى الغيبيم الروحية والأخلاقية ، وتنفذ المراقبة الاجتماعية الوضعية ، ويستم جانب من مشاق المراقق إلى محاولة التجهّج الدراسي والالتصامات الجدية وكتابة الهواجس الكثيرة وأعلام اليقظة التي تدور حول حرماته وحاجاته غير المشبعة من اللبس والمأكول والجنس والركز الرموي . ويغرف في أعلام اليقظة حتى تصل به أحياناً إلى حد الإلهام والفصاليات الرقسية ، وإلى معارضة نفسه بأبطال الروايات التي يقرأها « المحدثون منهم بوجه خاص » .

ويسرف في المحاولات الجنسية غير الطبيعية ، فتلصص مما يشعر به من سبق وكبت ، ونتيجة لعدم توجيه طاقته إلى مجالات عملية خارج نفسه كالتربية أو النشاط الاجتماعي . ونتيجة أيضاً إلى المثالية الزائدة من التصوف ، بحثاً عن الراحة النفسية والطمأنينة من مشاعر الذنب .. ولكنه يعاني نتيجة لهذا الاتجاه مزيداً من القلق والصراع وتضامناً للأحاسيس بالآثم نحو بعض الأشخاص التي يربا بنفسه أن يشارك فيها الآخرين ، وبخاصة التفكير الجنسي .

● والفئة الثالثة سيمصاحبها البحث بالمراقبة العدوانية المتعددة لأنها تتمس بتأواء السلوك العدواني الموجه ضد الأسرة

(1) مدرس الصحة النفسية بكلية التربية بجامعة مصر . شمس ، وإحصائي لعلاج النفس بعيادتها السيكولوجية .

والندسة وبقية أشكال السلطة في المجتمع العسكاري ، كذلك تصف بالمحاولات الانغماسية ، والتشبه بالرجال ، والأساليب الاحتياطية في تنفيذ رغبات المراقق وعمازيره . ويقرن إحساس المراقق في هذه الفئة بالشعور بالغب ، وأن مواهبه غير مقدرة من يحيطون به .

ويتفق هؤلاء المراققون بالفصاليات والصور الرومانسية وأحلام اليقظة ويستسلمون لحالات الجنس غير الطبيعية ، ولستهم لا يسرفون في ذلك كالتراييم في الفئة السابقة ، لأنهم لا يميلون إلى السلبية ، وإنما يلجأون إلى الوسائل الإيجابية العدوانية للتبرج من لزامهم الانغماسية ويصحب هذا النوع من المراقبة ناخر دراسي .

● أما الفئة الرابعة والأخيرة فهي المراقبة المنحرفة ، وليست حالات هذا الشكل إلا صورة منطوية للفئة الانسحابية المنطوية أو الفئة العدوانية المتعددة .. فالواقع أن المراقبة في الفئتين الثالثة والرابعة هي مراقبة غير متبكية أو متواضعة .. ولكن الانحراف فيها لا يصل إلى مستوى خطر كما يبدو في الفئة الأخيرة ، حيث تلتقي بالاحاط الخلفي التام أو الانهيار النفسي التام بحيث يعرف المراققون بشك برود المجتمع ، بالمغامرات الأجنة المستهزة ، وأدما المغيرات والتسلوود الجنسي ، والمبالغة في إلهاء النفس « اللامسوية » ، ومحاولات الانتحار .

وقد أوضح لنا الباحث ، العوامل المختلفة التي تؤثر في التكوين السيكولوجي للمراقق المعري في الفئات الأربع السابقة . فكانت ثلاثة الأسرة ، ومستواها الاقتصادي ، والجنس ، والنسب للمزول ، وجغرافية المكان ، والاستعداد الفيزي ، كل هذه الظروف كانت هي المؤثرات الطبيعية التي أسهمت في خلق المراقق المعري .

ورغم أن الكاتب قد بذل جهداً كبيراً في تسقيق هذا البحث ورغم الإحساس العميق بمحاجتنا للغة إلى الكثير من هذه الصوت .. إلا أنه وضع أمامي علامة استفهام كبيرة أيضاً : هل يبق الباحث العلمي عند حدود التساؤل والانتفساس وتسجيل الواقع كما هو أم يتجاوز هذه الوقفة السيرية إلى محاولة الكشف الجديري للمشكلة أو نقطة البحث ، والإسهام الإيجابي في محاولة حلها ؟

لا ريب أن بعض العلوم لا تتطلب من الباحثين ، إلا التسجيل الأمين واللاحقة الدقيقة ، وغالباً ما تكون هذه العلوم ، هي المعنية بالبادء والأجرام الكونية ، أما علم النفس ، في نظرته في طور المشاهدة والتسجيل لأنها انتقلت إلى مرحلة جديدة تتطلب من الباحث عمالة ذاتية لتجربة التي يمارسها ، وتكتل لعينيتها الإنسانية .

ونحن نراه المراقق المعري ، ما كنا نتطرق من ابتداء تخصصي أن يكتب لنا تحقيقاً صحيحاً يوضح لنا ألوان المراقبة المعرية ، والواد المختلفة التي تكون منها هذه الألوان وإنما كنا نتنظر شرحاً علمياً للظروف الوضعية التي أثبت المراقق المعري القعتل ، والمنطوي ، والمتدرج ، والتهرب .

فلمست اعتقد أن أقول بأن ثقافة الأسرة ومستواها الاقتصادي والجنس ، والنسب للمزول ، هي التي تؤثر في التكوين السيكولوجي للمراقق .. ليست اعتقد أن هذا بكيفية في الحديث من هذه المشكلة الحيوية ، فالثافة هذه الأساليب بلا شك صحيحة ، ولكنها معروفة أيضاً . وكان الجديد أن هو شرح هذه العوامل سيكولوجية ، فنصص أصابعنا بحق على التربية الصالحة لنمو المراقق المعري .

وأمامنا : مثلاً - هذه الأسئلة :

- ما أسس الثقافة العائلية التي تؤدي إلى الانحراف ؟
- ما الظروف الوضعية التي أحاطت بهذه الأسس ؟
- ما الوسائل لتغيير هذه الظروف إلى ما هو أفضل منها ؟

كنت أوقع أجاباً علمية على هذه الأسئلة ، لتستلصي نظمنا الاجتماعية والاقتصادية وثقافتنا التاريخية وعاداتنا

القومية . أما الإجابات الواضحة التي كتبها أبطال هذا البحث .. فقد كتبت من وجهات نظر تسجيلية لا ترتفع إلى مستوى التشريع العلمي . ثم جاء صاحب البحث وعلقها - بساطة كما هي !! وكان استثناء عاذاً بين بقعة شباب يمكن أن يطمحوا شيئاً ذا بال . وربما كان عنوان الكتاب « أضواء على الراعي المصري » يبرر هذا المسلك . ولكن اسم كتاب البحث وغممه العلمي لا يعطيان هذا التبرير .

ومع ذلك ، فلم يكن البحث متكاملاً ، حتى في هذه الحدود . فقد كان قصيراً على إضاح الجوانب المتفرعة التي لا يتعارض ذكرها مع التقاليد ولم يعرض بالتالي لبعض الجوانب الثانوية في المرافعة المصرية كمشي الذئاب مثلاً وإن كانت قليلة الحاجة . وربما تصادف أن الثبائن - خاصة البحث - قد خلوا جوداً من هذا التسلسل الجيني ، ولكن هذا يدلنا نحن على قصور البحث أيضاً . فإلقاء الضوء على هذا المرض كان يوجب بالاطلاع وبتمسك العوامل النفسية والاجتماعية المخلطة التي تزدى اليه . كذلك كان انتصار البحث على حالات الذكور عاملاً حاسماً في إعطائنا فكرة واضحة عن المرافعة في مصر « ولعلنا أحدي الاستدلالات في كلية التربية تقوم بتكملة هذا النقص » . فليس أن هذه الملاحظات جعلها لا تنفي مطلقاً إعجابي الشديد بالخطوط الشعبية التي تكونت منها خريطة البحث . فلم يفتح لي الطرق الأكاديمية الصماء ، بل أتاح الفرصة أمام أكبر عدد ممكن من الناس ليذهبوا ما يقول .. ولقد طال كل ما يريد بلغة لا ترتفع أبداً عن المستوى الأدراكي للقرء العادي ، ولا تخفى عن المستوى العلمي للغة البحث .

وعسى أن تقوم هذه المحاولة الناجحة من يشكون بفداسة العلم في أبحاثه العاجية لأن يتخذوا منها عبرة .. فلم يصح العالم الإنساني بحال متفصلاً عن الناس في صراعه اليومي . وعلم النفس - في واقع الأمر - هو سماعة الطبيب الآمنة في نزل هذا الصراع زمكيه ووجدية . بقي نداء صدر به الدكتور صوفول مدهون كتابه .. لا يقول : « لقد أسديتكم به الآفة فربما لا يزال الآفة » بل ينبغي أن يوسع - يوسع - وسرور

والبرهان .. أن هذه السطور هي الشهادة التي تضارب صفحات الكتاب كله ..

نادية أويس



أنور الجندى

الفكر العربي المعاصر

في معركة التقريب والتبعية الثقافية

النايف في تطور الفكر العربي وإسبابه وملابساته موضوع جديد برز في عصرنا ومحصولنا . وقد تناولته أعلام الباحثين في التند والتعليل والمفارقة ، وهو أقباسي بالبنية لحجب من متون الأدب العربي الذي اشاع بعض كتابه ومؤرخيه هذه التبعية ، على أن العرب في قدمهم وإن كانوا قد ألفوا الكثير من الكتب في تأثير الفكر العربي والإسلامي في الحياة الاجتماعية

والحضارية ، وعلى الطريقة التقليدية التي اتبعوها لكنهم لم يتبنوها فيها اللط الباتلي لهذا الفكر الأصل ، ولم يدسوا أثره وصداه في البنيات العلمية والأدبية ، وما وضعوا أصابعهم الدالة على مواطن تآثره بخيره ولئ سلسلة تاريخية متواترة أكتروا بجهلون القول في أمره ، دون عناية برشته بما قبله وما بعده واستقصاء مظاهره واختباره خلال المصور القصيرة ولتأخره ، مع ما كان ينهضهم من تتبع الأسباب والأرض ، حتى جاء عصرنا ، وتناوت هذا الموضوع العظيم أفلام الباحثين والمفكرين من شتى الزوايا والنقرا ، وكانت لبعضهم فيه كتب قيمة ودراسات متجوبة اعتبرت بها المكتبة العربية الحديثة ، وما يزال بعضها مؤلفات في جمع المراجع ، وتصنيفها وإعدادها على نسق وخطط ليسر الباحث دراسة الناحية التي يريدها من نواحي التطور في نهضتها الأدبية المعاصرة . وقد أحس الأستاذ أنور الجندى حاجة البحث إلى ما سب وبشر في المراجع في الصحف والمجلات أو في تصانيف الكتب التي تناولت هذا الموضوع ، وكانت هذه المؤلف تستحق على تحقيق هذه الرغبة الموسوعة كبرى تشمل معالم الأدب العربي المعاصر ، وقد ظهر له منها جزآن ، والثالث أخرجه الطبعة منذ أشهر قريبة وعنوانه « الفكر العربي في معركة التقريب والتبعية الثقافية » عرض المؤلف أسباب الاحتكاك الغربي بالثقافة الفكرية في هذا العرب ، والوسائل التي أدت إلى هذا الاحتكاك . وكان لابد له من إيجاز العنق الأساسية والبيارات المتصارعة وحركات التمرد والقائمة بين الشرق والغرب ، وقد سماها المؤلف معارك التقريب ويريد بها محاولة التوفد الاستعماري للسيطرة على الفكر العربي الذي كان يسمى إلى التحضر من الجمود والتقليد ، وإلى الأخذ بالتطور والإصلاح الذي يلائمه في حياته وطائفة وتجاوبه مع الأحداث ، لكن التوفد الاستعماري تفسد له بالبلية والإفساد في صنع بعض المستشرقين والمتحيزين الذين ألدوا وسخروا في تاريخ الفكر العربي وخصاصا وترافق من وجهه انظارهم ومشاعرهم ، فطمحوا أكثر مؤلفاته في طوائف استغفار لثبيل الامم الأصيلة بالفكر العربي ، ونسب إليه والخيوة في مناه وإثارة ليتحول عنه أهله وذوه وزهدوا فيه .

وقد تتبع الأستاذ الجندى برامجه الوسائل التي نقلها الغرب إلى أفاق العرب ومظاهر وعيهم ليهول دون التطلع الفكري لضعفهم إلى راس عالم الكيب والفحول زمتا دويلا فجاء الكتاب بمصادر القائمة ودعوات الإصلاح الديني والوطني في مصر وأكثر البلاد العربية ، وكانت صيحات الكفر والزعماء هي الشارة الأولى لإفاد الشعة التحررية ، فوب لإفادتها بالبحث والاستقلال فربان من الداخل والخارج ، وكانت الصحف والمشتورات سجلا لهذه الحركة التي وفد المؤلف على أسرارها ونايرها في التعليم والثقافة ، وتحرير المسيرة ، وفي الدعوة للعلمية وإبهاها التوفية الفصحى في سيطرة الحضارة والحياة ، فلم يتراء الجندى ثبت مجالا إلا دخلا ليبيسن نظار المقاومة والتحدى وخطت التقريب ، وقد عقد للمعركة الصوبية وغيرها من الدعوات العالية التي تجنب على العربية وقوميتها فصلا حاشدا لطفايا الأمور ومكاييد الأعداء .

ويعد فإن هذا الكتاب أنشبه ببحر ونسجل لمسيدين من المواقف الحساسة في تطورنا الفكري المعاصر ، والله شمسادة لاختلاف التيارات التي تصدت لهذا التطور ، عرضها مؤايل مسلمات في تاريخها ونسبها ، إلى صور ومرآل جاء بعضها مكرورا أو مبنورا ، ولعل كثرها تمتد جوانبها وتشتق فكره عنها .

وهما يكن الأمر فإن هذا الجهد الفردى الكبير في جمع الأراء والمراجع لهذا الموضوع الذي يحتاج إليه الحق الحديث مما يعهد لصاحبه يقتضيه أن يتابعه بآلة الحق المسؤل ، ولقد استطاع أن يجيب كتابه الأخير آثار المآخذ التي أراها النقاد في الأجزاء السابقة ، فاستحق الشكر والتقدير

وداد سكاكيني

الندوات الثقافية ... في شهر

تقدمها : نجاة شاهين

عزى النور و سعاد : ان حديث الشعر الى زمانه و زمانه حديث معاد سعاد من نسيج لشيء جديد ، ولكننا نطوح في بعض الجديد غير المتباد اذا قلنا بالتجديد عند معناه الذي يتقو به من معني الشعر يتجلى رايه انه لا يوجد فن في العالم يتجسسل المتجديد عن فن الشعر في اللغة العرصة ، كما لا يوجد فن للشعر مستقل بذاته لا سوف على فنون الغناء او الرقص والنمطيل غير فن القصيدة العربية . فالقصير في بناء الشعر قد حدثت كثيرا في اشعار اللغات الغربية ولكنه كان في كل مرة وضعاً آخر من اوضاع الاقوال والمقاييس لا يجعلها كلها فن واحد قائم على قاعدة وحدة .

هم ناره يعتبرون القطع وحدة للوزن في القصيدة ، فاذا أخذوا جديدا بطل وزن القطع وحل محلّه وزن الشّيرة ، وقد يبطلون الوزن بالقطع والشّيرة مما فيزونا كلمات القصيدة بما بهووه . الا الاقدام لا استعارة من وقع القدم عند الإبتاع في الرقص بحركة الرّجلين ، ويهملون ذلك كله حيناً ليصيروا الوزن بالمسافة الزمنية من امتداد السطور ، وامتداد سرعة التلاوة ، وقد يتخطون غير ذلك زئات مختلفة لتقريب مكان الوقوف والحركة في الكلمات ومكان الوصل والفصل في السطور .

وهذا في رايه تغيير وليس تجديد ، ولكن فن الشعر العربي يتجدد وهو هو فن الشعر بقوامه من الوزن الاصيل في تركيب اللغة العربية ، وسبب هذا الفارق بين الشعر العربي والاشعار الغربية ان هذه الاشعار لم تستعمل لفظ عن فنون الغناء والرقص والنمطيل وما يشبه النمطيل ، كانت اشد الجماعه او الافراد اما العربي العربية فهي قائمة بذاتها حافظه لمقاييسها مع الغناء وبجمل فنه .

ومن اسباب الاسفلال بفن الشعر في القصيدة العربية ان الاهداء وهو الغناء العربي الاصيل يستقل به حاد واحد وبوجهه على حركة واحدة بقدرها العدد كما تقررها السرعة على نحو واحد .



مهرجات الشعر الرابع

سهر القلماوي

موسمنا الثقافي هذا العام يبدأ في الاسكندرية اذ اقيم مساء مهرجان اشعر اربع في ٢٧ أكتوبر الى ايام الاول من نوفمبر ، وخلال الخمسة ايامها اشعارها المهرجان المعبدة من النحور لمحيرة من كبار منظرينا وادبائنا على رأسهم مقرر لجنة الشعر بالحس الامالي للعرب والاداب عباس محمود العقاد ودكتور ركي نجيب محمود ، ودكتورة سهر القلماوي ، وعبد الرحمن مدني ، ودكتورة سمات احمد فؤاد ، ونقولا يوسف ، وصديق شري ، ومحمد مایة الشوباشي .

والتي فراية اربعين شاعرا فصائل صاحبها في المهرجان . وقد روعي تقليد جديد هذا العام هو اشرال على مدوي الامالي في المهرجان ، وان كان الشعر الحديث لا زال محروما من مهرجات اشعر .

كانت ابحاث العقاد ، وزكي نجيب محمود ، وسهر القلماوي كلها تدور حول التجديد في الشعر « شعرنا العربي لا يتجسسل التغيير » .

وبعد هذا تحدث سيادته عن المراحل التطورية التي تمر بها الشعر في السنين وهو على قومه الذي يتم ويتنوع ولا يطل أو يقص ، وعلى هذه الأخيرة يتسع له مجال التجديد إلى غير نهاية في المستقبل .

واختم حديثه بقوله : إن أخرى الناس إن يحتفلوا بلعن من فتونهم لهم أناس بلغ هذا الفن عندهم مبلغ من الجودة والوقادة وأصبح لهم مزية يشرفون بها بين الأمم الإنسانية جمعاء ، فإذا كانت مزيتنا في فننا العربي تتجسد على قوامها الذي حفظه لنا الزمن فتحن أحق من الزمن أن نصون ما يليق به .

وتحدث الدكتور زكي محب محمود عن التجديد في الشعر الحديث بصفة عامة ، يقول : إن في الشعر جديداً ، ولكن ليس فيه تجديد ، لأن المعنى العرفي لكلمة تجديد هو أن يعزل القديم من القديم ، بحيث تزول عن القدم معالم وجوده ، وهذا غير صحيح فالجديد يعبره ليضاف إلى القديم إضافة التثقيف إلى شيقية في الأسرة الواحدة .

وقبل أن يتحدث من الجديد الذي أضيف إلى الشعر الحديث تحدث عن الأسباب التي تدعو إلى استحداث هذا الجديد ، والجواب واضح من مهمة الشاعر لنفسه ، ومهمته وتحويل المعاني الخافية البهجة من مستوى اللالط إلى مستوى اللفظ ، ولأن لكل حقيقة نفسية وجدت سبيلها إلى اللفظ لم يمد بها حاجة إلى شاعر جديد يعبرها ، لكن لبار الحياة دافق ، فهو أبداً في تغير وتحول ، ولكل حالة من حالات التغير إصدارها في أحوال النفس ولتأبها .

ومهمة الشاعر أن يتناول من خاطرات النفس ما يمكنه قد تناوله سابقوه ، لأنه وليد تغير في مجرى الحياة وأحداثها ، وقد حاول تطبيق رايه هذا على الشعر الجديد في الأدب المعاصرة ، والتمصر على الأدب الإنجليزي الأمريكي خاصة في الفترة أعوام التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ، فكتبها ليرى الشاعر أن إزرا باوند « نوبس سينترز البيت » : للفظ ما لا صاحب سلطان على دولة الشعر ، لقد خرجا من الضرب وغربما من الشعراء وكأما أصابعهم دوار ، وفروا إلى ساحة الخضراء الذين يسلمون فيأدهم لكسدة عميا صميا ، فلم يجد الشعراء يد من أن يولدوا بإبراج حصانة لأنهم من ابتلال الغمام ، وتعبدوا إلى بحى شعرهم على أربع درجة من التفاضل الصاعدة القزيرة ، حتى كأنها مهمة الشاعر أصبحت أن يتحدث إلى نفسه أو أشباهه من المتفكرين ، وكان هذا الجيل من الشعراء بمثابة الدفاع من التفاضل الريفية وتقاليد الحضارة الإنسانية كلها ، تلك كانت الحال في العقد الثالث أي في العشرينات من هذا القرن ، فلما قرب العقد الرابع ١٩٣٠/١٩٤٠ وجد الشعراء أن انحصار ثقافة الشعب غاوا وأسرفوا في ترهفهم عن الجاهليين عمداً فأرادوا جديداً يلائمون به تلك الصور التي كانت أن تكون دعنا خلاصا ، وبطاطيون بمسود الناس فاصبح جزءا أساسيا من شعر الشعراء أن يكون ذا طابع اجتماعي ، ويمثل هذا الاتجاه « أدن » وقولاب هذه المجموعة تقليدية كالسويت والمويت .

ثم أعلنت الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، فهدأت الثورة من جديد على شعراء المهجاء ، وعاد ميل الشعراء إلى الحديث إلى أنفسهم ، لكنهم همدوا مرة في إيجادها حديث القلب والمراجع ، بل حديث التفتي باللفظ كأنما اختار كل حرف من كل كلمة في قصيدته ليرتبه به ويمثل هذا الاتجاه « بلان نوما »

وعلى الخصميئات من هذا القرن شهدنا في الشعر الفسريين والعربي أيضا احساسا عميقا بقلعة لغات الشعر في حياة الأفراد والجماعات ، فاصبح الشاعر يتشكك في قيمة نفسه ، ويفصل فسطا من شعره يتعرف إلى الشعر ذاته ووجد في التجديدا مجموعة من الشعراء الشبان يسعون أنفسهم بالفاسيين ، ومثاهم في أمريكا ويسعون أنفسهم بالكواسر ، وهم يتنكرون قصرات

الحضارة بأجملها ، ومن بين ذلك التراث الرفيعي هوأمد الشعر نفسها .

ولانت الصيحة الجديدة في عالم النقد الأدبي بالنسبة للشعر هي ضرورة النظر في طبيعته ومواده ، فعادة تكون كلمة « شعر » اسماء لا يعترف إلا على ما قد الله الناس من كلام منظوم مؤون ، أن ذلك تصييق للمعنى بغير موجب ، وأصبح لزما علينا أن نتعرف بأن شعر هذا العصر أعجز من أن يجعل على مائة بقية التمييز من صعر المقلد ، ولكننا يجب أن نتعرف أيضا أنه دخل في الشعر لون جديد هو القصة التي لا تكون قصة فصيح ببل شعرا كذلك ، وخيسر مثل ذلك قصص « جيس جويس » وخسرا قصة « فجانز ويك » التي يقول منها ادمنه ولسن أنها نوازي علاج حوير وداتى .

ول رايه أن القصة هي الجديد المطلوب في شعرنا الحديث ، خاصة إذا نظرنا إلى طغيات العهداني والحريوى على أنها يمكن أن تعد قصائد بمعنى جديد لهذه الكلمة ، لولا أن الفساعلية الأدبية في القصائد تنسحب على مستوى النوى ، وإضافة الشعر مفروفي فيها أن نطوي إلى ما دون ذلك من أحوال اللاشعور .

وتقول دكتورة سبير القناري في بحثها حول التجديد في الشعر ، أن الجديد في الأدب لا يمكن أن يظهر فجأة ، وإنما هو امتداد طبيعي يولد في ظل القديم ، وتتفاعل معه تيارات وأفدة ، لم يعترف قبلا أو كثيرا من القديم ليستل بنفسه ، ولذلك تسبق الجديد دائما فترة انمناش قوى للقديم – وقد حاولت أن تستشهد لهذه النظرية بشواهد في تاريخ نهضتنا الشعرية .

مثل إدخال البديع في الشعر على يد بشار بن برد الر دخول الوالي في الإسلام وفي نفس العصر نادى أبو نواس بشد القديم وإبراز الواقعية الشية وأن شأب دعوة تعصب شعوبى .

وجاء أبو تمام يديع جديد تاجع من نغفل الأثر اليوناني ، وفي فجر هذا القرن روى حركات فسفية تركت نفسها أولا على مفصون الشعر : وهما امر جيسى : يحاول في قوة حاسمة أن نلغ أسره من المصانين القديمة ليرمت إلى التجديد الأسلوب والوزنوالواقعية فمديسا النيون والهاجر الأمريكي مهمتها إعادة الشعر إلى مهمته الأولى وهي التمييز عن النفس ، وتصوير المواطن في صدق وواقعية .

واحد ما أتتوه الدرسنان هو التجديد في المفصون وإن ظهر في مدرسة المهاجر الأمريكي بعض الأسلاف في اللفظ .

وحين غزت الرومانسية الإنجليزية والفرنسية أدبنا ، ظهر جيل من الشعراء الرومانسيين يمثل في شكوى والعفاد ، ثم مدرسة أبوللو والتعود على الشعر الغربي ظهرت مشكلات التجديد الجديد لشعرنا الناشئين .

ثم تحدثت من الفرق بين الشكل القديم الذي يمر على وحدة اتفاقية وتنوعها في نظام هتمنى ، والشكل الجديد الذي ارتداهم الشاعر الحديث ليعبر به عن المعاني والصور والأفكار معا لا سبيل إلى أدلة بالوسائل الكلاسية أو حتى بالوسائل الرومانسية ، ومن هنا جاء الميل العام إلى تعظيم الحواجز الحرة والواقعية ، وإن ظل بعض الشعراء يرى فيها أصولا تخدم الموزنة ولا صانعها .

وفي راي دكتورة سير أن الصراع بين القديم والجديد يجب أن يعود في تلك أصالة هذه التصميمات الهندسية ، وإن كانت تؤمن أن الحياة تسرع في قلق واضطراب تاجع من الضروب العالية وتقدم العلوم ، مما يجعل من المصير على الشاعر أن يخضع إلى القالب القديم ، بل أن تجديد الحياة يستلزم تجديد في الفن أولا وقبل كل شيء .

وقد شمل المرحلس دراستا ليمع الشعراء الحديثين ، نفس المآزني كتب كل من الشاعر من الرحمن مدني الذي تحدث من حياة المآزني الشخصية والفنية ، ودكتورة نعمت أحمد لرؤاد من فن الصورة في أدب المآزني وما يذكر أن عبد الرحمن مدني

وألفت الشاعرة تربية عبد الحى قصيدتها « أما » لجانة
شاور « تكالبت قصيدتها » لقاء في الربيع « وحى من الشمر
الوجداني » .



دعبل شاعر الشيعة في رسالة للدكتوراه

عبد الكريم الأشتر

في كلية آداب جامعة عين شمس « تمسك » نوقشت يوم ٢٠ من أكتوبر
الماضي الرسالة المقعدة من الأستاذ عبد الكريم الأشتر المدرس
بمعهد الدراسات العربية لنيل درجة الدكتوراه في آداب اللغة
وموضوعها « دعبل الجراحي » الذي عرف بتشييعه آل البيت
والشيعة في اختياره لهذا الشاعر « هو أنه يكاد يكون مجهولاً
بالنسبة لدارسي الأدب رغم جودة فنّه ، وأصالته

أشرف علي البحث دكتور مهدي غلام « كما اشترك معه الأستاذ
محمّد عفيف الله الخليل « وعبد القادر النقط في مناقشة مقدمه .

وقد بدأت المناقشة بتلخيص وإف للرسالة فقدم السيد
عبد الكريم الأشتر وهو من أبناء سوريا .. والرسالة تتكون
من جزأين : الأول حاشي بعناية الشاعر مستنصفاً من أخباره ،
وشعره ويتكون من ثلاثة فصول وخاصة وملحّين .

الفصل الأول يصور ملامح الشاعر وطولته وصباه في الكوفة ،
وأول شبابه في بغداد ، وتكلم عن نسبة الشطر وصيغته
الجنية والنجية ويته الذي عرف بالسرور وبيع فيه شعراء
كثيرون « ودعبل أن نسبة يتصل على الأرجح بمعروف في عصره بن
خرامة من البائية « وأن اسمه دعبل وولد في الكوفة وسبب
خروجه منها اندفاعه على السرقة لما قاتله لعربية وأسمه وشيعة
التشيع كانت سارية في أسرته ، وكان دعبل يمثل حبة السكولة
في نقالها من أجل آل البيت « وشيعة البائية لا تتأثر الخربة
وقد ولد ذلك في نفسه أسماها بالعزيمة كان من أقوى المؤثرات
في سلوكه وشعره « فلما انتقل إلى بغداد تأثر باستاد مسلم
ابن الوليد فظهر في شعره البديع

وفي الفصل الثاني يتكلم عن شبابه وشيوخته في بغداد وغلاله
مع هارون الرشيد والمأمون ، وأثني شوا على إنتاجه في عهد
الفترة « ووصل في هذا الفصل إلى أن الشاعر لم يكن راضياً
عن الرشيد لرواقه من آل البيت وملاحته للشيعة « وأنه قارقه
في أواخر خلافته ، وكان للفتنة التي قامت بين البائية والمصرية
إياد الرشيد الرها الخطير في نفس الشاعر وشعره وبخاصة
في قصيدته الملقبة « وفيها يتضح ميله إلى آل البيت جميعاً دون
تشيع لجماعة » .

وفي الفصل الثالث تكلم عن كونه في بغداد بعد المأمون ،
وبعد وصل إلى تفسير التسمية التي شامت حول موت الشاعر
في زويلة بالقرب « وإلى جلاء أسباب سخطه على أبي تمام

كان لعلها للمازني بالمدرسة الصديقية الثانوية وكان يعددكتورة
نعمات أحمد فؤاد في الماجستير عن المازني أيضاً .

أما الشعر الذي ألقى في المهرجان فينقسم إلى ثلاثة أقسام :
نقسم منه لشعراء لهم مكانتهم المعروفة في حياتنا الأدبية « وهم
عبد الرحمن صدقي « علي الجندي « محمود حسن إسماعيل «
محمّد عبد الفتحي حسن « صالح جود « هائل الفقيان « أحمد
رامي « الموهبي الزكي « كامل الشناوي « محمد طاهر الجبلاوي
محمود عماد « وأغلب القصائد التي ألقاها قصائد وطنية . ومن
بينها قصيدة الشاعر عبد الرحمن صدقي وهي وثقة على خروا
وفها يقول :

يا بغمة من فلسطين تناديننا ردوا على أهلها باقي فلسطينا
ليكن أنا أينما اليوم في نفس وفي غد لؤلؤي مائي ملاينينا
لا بد من ولبة كبرى فترجعها ما أرجوها سدى أبطالنا
كذلك يستعمل التاريخ غلظته فدى فلسطين قد عادت فلسطينا

وكذلك المشهد الذي قدمه كامل الشناوي من أوبريت « جميلة »
وفيه يصور جميلة عندما رأت السجن لأول مرة .

الليل والفقيان والجنديان والسجان والقييد الجديد

وجملة شعراء أسامة

لقوا بها في أرض زلزلة

عريانة والأرض عريانة

المسيح ساسي محني على الصليب
والصليب منتفخي بسلا الصليب

وتكونت في الركن صاعدة معصومة بأقويل منتفخة

وفنى الشاعر صالح جودت لحنه لورنا الاسكتندية ولكنه لم
ينس أن يمتدح على دمشق التي تكثر لشعرائها في العام الماضي
ومردتهم للجار إلى لبنان

ويا دمشق متابا « أن وحدنا لا يزل جرحها يمي وننگي

ذكرت يومك والأخلاق عطرته من الحياء وقور الصبر عظمته

والمهرجان على من فيه منهم واليهجرت على ذكراه عظمته

جنتك أملا فلم تزل أوامرنا سهلا فرحتنا في لبنان سحبه

للفننا هل للفتن المتدينين حق الميائوماستحيوا ولربوا

يا قطعة من شميرى كيف أكرها وإن أظلمت من أرواحهم صيروا

والقسم الثاني من الشعر ويشتمل على قصائد مندوبي الأقاليم
فمن بورسعيد سمعنا قصيدة « الإنسان في الحركة » للشاعر محمد
إسماعيل وفيها تصوير لحال كل فرد في بورسعيد أثناء الاعتداء
الغاشم عليها .

وشاعر آخر من المتوفية التي قصيدة عن دنشواي هو عبده
محمد الزهوان .

ومن فرة العربية ألقى الشاعر هارون هاشم رشيد قصيدة
« الشار والتم .. والحديد » وفيها يتحدث بشأن كل فلسطيني
لأى برهد العودة إلى أرضه السليبة .

والقسم الثالث من الشعر « كان للشعراء الشبان السليين
أجريت بينهم مسابقة فاز بالجائزة الأولى فيها الشاعر أنس داود
من قصيدته « ترثيمه عهد » .

وقد حضر المهرجان كثير من الشعراء من بينهن جليلاترنا وقد
ألفت قصيدة « إلى أمة العرب » .

والشاعرة روجية الفليني وألفت قصيدة « بنت الجزائر »

والشاعرة لورا الأسوي وألفت قصيدة « أما الثورة » .

ومن القصائد عبر الوطنية « أشودة أم » للشاعرة شرمة
نحى .

وحسده له ، ووشاه عن البحتري وكان ينشر من مقهب أبي تمام في الشعر على حين كان البحتري على مثل مذهبه التمسيس

وي الخاتمة جمع ملاحح الشعراء النفسسية فهدا من خلاها وجه الشعراء الناثر الفلق النائم على الواقع ، المستوحش والناس ، المذهب بالمعوقات النفسية وأبرز خصائص شعراء ، واستحاشه الحارة وانتمائه القوية بحيث لا يدع ذلك في اغلب الأحيان لاريد .

اما الجزء الثاني ، وقد بدأ العمل فيه مثل الجزء الاول ليقيد منه من استخلاص حياة الشعراء ، فتم طوالت بأسماء الكتب المخطوطة والمطبوعة التي كان من المحتمل أن يجد فيها شيئا من شعر الشاعر ، ثم ميز بين المخطوط والمطبوع ، وبدأ ينظر في المخطوط اولاً ثم المطبوع وقسم الشعر الذي جمعه الى اربعة اقسام :

الاول - ويعبري الشعر الذي نسب الى الشعراء ، ولم يتسب الى غيره في الكتب ، وانق به ذيل أورد فيه شعر المخطوطات والحكايات .

الثاني - الشعر الذي ورد في كتب الشيعة وحدها منسوباً الى الشعراء في مذهب آل البيت .

الثالث - الشعر الذي احتفلت الكتب في نسبه للشعراء رابعا - الشعر الذي نسب الى الشعراء خطأ ، والحق به لغريباً بالأشخاص والقبائل والأمكنة مما ورد ذكره في شعر دجيل .

وعمل للشعر مجموعة من المعانيس تسبيل الرجوع اليه ، وانتهى الى أنه يصح للشعراء الفه بيت تقريباً وكتب لهذا الجزء مقدمة مفصلة ودرس المصادر التي جمع الشعر منها دراسه كاملة .

وبعد هذا العرض التمهيلي افنتج باباً فكتبه الإهداء لجله جلت الله احمد ، الذي شكر كلية الاداب على اشتراكه في تعاون هذه الرسالة لاسيما أن الرسالة وضع فيها مساهميا كل ما لوي من جهد وصبر ووفاء لمصطفى المصحح الذي وحرص على الدقة والاكثان . كما أن اخلاص الباحث لوفائه واهمياه بالشاعر الذي اوثق أن يتحول الى قول اخلاص محمود ، وقد أعانه هذا على أن يجلو ضرورة حياته وشعره ويكتشف الشاعر ويضعه في مكانه من ارباب العربى الاصيل . ولم يدع نتائج لغير ما وجد ، ولم يترك في تقدير محمود كما أن الخطأ التي اليها في طغيص « دجيل » حطة سليمة ، كما احميه أن السيد عبد الكريم نظر الى بعضه وكأنه رساله حياه سيواسها ويمرذ الى نتائجها بعد سنة ليصحح فيها ويعدل . ويثول الأستاذ خلف الله احمد أن الباحث قد انتهى الى درجة الترتيب بضيف التفرص والتأكد من كل كلمة وبيت في الرسالة ، فقد تعودنا أن نقف وفقات في بعض الرسائل لتصحيح نعيم من تعبيرات اللمة - لم بدأ في سرد بعض الأخطاء ، وفي رأيه أنها لا تقلل من قيمة البحث ، وتلخص أهم انتقاداته في :

اولا - بعض الأخطاء الحيوية والمعرفية ، والطبيعية .

سبيا - أنه جعل من رسالته رسالتين مستقلتين ، فعليه دجيل وتحقيق تسيه وقيبيته ، وخصائص شعره رسالة كاملة بمرامها ومنهجها ، وتحقيق وتصنيف شعر دجيل رسالة أخرى يمكن أن تكون مستقلة ، ولو ركز جهوده في ناحية واحدة وهي تحقيق الشعر ، وناقش منهجه وطريقه تطبيقاً سليماً لكان الأفضل من تحقيق لتخصص لم يستكمل ، وترجمة حياة عامة مبرية .

ثالثا - تعرض لمواريات سريعة بين دجيل وسلم ، ودعبل والكميت وابن الرومي ، وأبي تمام ، وهي مخطوطة ، ويمكن أن تكون ممتعة لو كانت قد استكملت كما أن الجرد احوال موافق الاحتكام ، وكان من الأفضل أن يناقشها ويعدلها .

لم تحدث دكتور عبد القادر الخط فمال انه كان دائماً ينظر الى دراسة الشخصيات الادبية بنوع من الشك في قيمتها الا اذا كانت ذات مذهب ادبي أثر في الحياة الادبية تأثيراً واضعاً او كانت ذات موقف وسلوك يمثل نوعاً من الخروج على المألوف ويبتع اماناً جديدة ، ولذلك سره أن اختار الباحث شخصية دجيل تلك الشخصية غير المعروفة لغير المتخصصين - بل أن اسمه قد يكون مثاراً للسخرية - لأن دجيل صاحب دعوة ومبدأ جرى على غير المألوف من الشعراء الذين كانوا يحترقون المدح ، كما أصعب بالكتاب الاول وهو تحقيق الديوان بوناظبال الباحث على هذا العمل رغم ما فيه من جهد لا يقدر عليه اغلب الناس ، فقد يستدعي تحقيق كلمة واحدة عملاً منوئلاً لكشف بديوان كامل من الشعر

اما ملاحظاته على البحث فيري أن أغلبها اشار اليها الاساذ خلف الله احمد ، ثم قال ان الطالب في عرضه لمراجع البحث ذكر المراجع والاعمول القديمة ثم لم يذكر الدراسات التي كتبت من دجيل ، ومن المعروف أن الدراسات غير المراجع ، وقد فوم هذه الدراسات وحكم عليه بكثير من التخرج ، ولست صبح عنده الا دوستان ، وكان ينظر أن يرد ذكر الدراسات في صلب الرسالة ولكنه لم يفعل .

كما كان يجب أن يصفح الحقائق المتصلة بشعر الشاعر ، مثل تأثره ببعض الشعراء مثل مسلم بن الوليد والكميت ، والخسنة عليه أنه لم يغرب بعض الأمثلة ليستشهد بها على هذا التأثر وأخيراً جاء دور المشراف على الرسالة دكتور مهدي علام ، فهو وإن كان قد قام بعملية التضييق الا أن الباحث مشغول من التضييق وتلخص مأخذ دكتور مهدي علام في :

اولاً - كثرة الأخطاء الطبعية

للقيا : نقل اسماء المؤلفين الذي يقتصر الى التدسية بعض

بالحق بآخيهما أحمد الاماني ، لم تشمل ، خاصة لك الاماني

وبعد نقاش قام أكثر من خمس ساعات، أعلن السيد المشراف جل الأستاذ عبد الكريم الأستر درجة الدكتوراه بمرتبة المشراف الأولى على بحثه القديم . ومن المعروف أن الباحث حاصل على ليسانس الاداب الممتازة من جامعة دمشق . وعلى درجة الأستاذية الممتازة أيضاً من معهد الدراسات العربية .



الشعر في ذكرى بور سعيد



ولول نفوات هذا الموسم في نادي القصة كانت يوم الارساء ٢٤ أكتوبر احتفال الشعراء بذكرى بور سعيد قدم للشعبه الاستاذ محمد عبد الحليم عبد الله ، والجديد في هذه الندوة

أغلب القضايا كانت تندرج بالطابع الوطني العام ، وليس
تقتصر على موضوع الناصية فقط وقد بدأها الشاعر على
الحدى تقديدا طويلا جاء فيها :

**جمال العروبة رمسيس السلام
وحامي معجزة الأدهس
مفيد الضيق إلى أهله
وعفي أخى العيلة العيس**

وأما الشاعر ملك عبد الرحمن فصفه (أحد أحرار)
لقد احترا
قد احترا الطريق الوعر مجازا ورمي
لم نزل بها إلى الفخ لا نشفق أن نسلط صرعى
فمع الجهد نحن الفورة الحبة هبنا والغفوة
وبعض النهر والباطان قوة
لقد احترا

لما تحدث الشاعر عامر بحري في قصيدته عن ثورة اليمن

**لا اطل اليوم سحر الذهب
أيوم الظلمة بنا واقترب
أبوا أن يلبسوا نداء الطغمة
ولهم يحفلوا ما وراء الخطب
أبوا أن تفل شعوب الجسيرة
لهبوا الفاسر والفتع
وصنما وهي تفل القصص
وتفتر أول هجر فسر
تعلل للشمع ما لم تسمي
بد الشمع عند قديم الخطب**

والى الشاعر صالح جودت قصيدته « مياه البرد » وهي
القصيدة التي ألغها في مهرجان الشعر بالبيروت فيليب
محمد الناهي ، تحدث عن جملة بطلان الخرافات
أما الشاعر شريعة فتحي فلهذا رونقه لأهلى في القصيدة
« شودة مجد » كما نلاحظ بذكرى نور سعيد .

وسبق لشاعر غيره أو غرائه أنه يستلج البحر
« شبح مرقع البحر واسفر

وراء أن صافية البود كاشفة إلا أن بعض الشعراء
من صياغة غبار سبابة طغى جر العجالة ، وقد
ربى أجداد رامي ، وروحية القاسم ، وحمل حرجي حمل .

الحاجة الى تخطيط الثقافة



دكتور محمد مهدي غلام

وقد يوم الأربعاء ١٤ نوفمبر ناقشت مجموعة من أدباء
ومعترينا مشروع حاجتنا الى تخطيط ثقافي

أن أول المتحدثين دكتور مهدي غلام ، الذي حاول تحديد
معنى كلمة الثقافة وآلام التخطيط ، وإمكاناته في رآيه هي كل
ما يتناول الفكر الإنساني

أما التخطيط فتعدها وسع حدود للقيام بسر الثقافة كما
وكيف ، لأنه إذا تركت الثقافة بدون تخطيط فإن كل ما يتكبد
ما يرويه أو يدفع إليه دفعا كالتلق الفرجة إذا تركها لن يربد
ن سرحد مائلا لا يحصل إلا من روح مهما أصعب فهي لا تتصل
جميع فروع المعرفة التي نحن البشري ، كما أنها قد تأسست من
مصادر محدودة على أساسها الاختيارية أو العرفية مع أن
المعروف أن يكون هناك بواب .

وفي نطاق حديث المتحدثين يرى دكتور مهدي غلام أن أول
وسيلة للتخطيط الثقافي هي أن يقوم بعمل ثقافي ، بمعنى
أما ربما نأمله ورجحه ، وهذه أصبح بعد أن نتناول فيها
كل الهيئات التي تعمل بها الثقافة ، ومن الوسائل التي
اتخذتها الدولة في سبيل المساعدة على المسح الثقافي « قانون
الاذاعة » الذي يلزم كل ناشر أو طابع لكتاب أن يودع بدار
الكتب « نسخ منه ولكنها أيضا محاولة محدودة لأنها لم تبدأ
إلا منذ خمس سنوات

ن تحدث دكتور محمد مندور وقال أظن أنه لا داعي لأن
تناقش من الناحية الفلسفية معنى كلمة ثقافة فهذه استندوة
لعمل عملية الطابع ، والثالثة أن نعد نقاش على الكتاب كالمسارح
أجهزة مختلفة كالصحف والخطات والسينما والمسرح
والسينما والبريد

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أيرت في الأسابيع
الآخيرة مشكلة التخطيط الثقافي ، ويخيل إلى أنها أصبحت
منه البعض بالسياسة الثقافية ، وهذا مغلغلان فالسياسة
الثقافية لا تخطط إلا ما تفي وتصل فيها إلى كلمة مسواة ،
ودكتور محمد بن النجار ، حرية الأدبي في أن يكتب ما يريد
وحرية الناشر في أن يبيع كما يشاء وهو يحرر إلا استخدام معنى
الحرية بغيره ، أرى في محاولة قرض بعض الأدباء حتى
تلتقي الروايات وقد سمع بأن جائزة النص لا تتدخل لأجوارها
بأية ، كما أن الشعر الحر يحرم من المسابقات والمهرجانات

ومن حسن الحظ أن السلاح السياسي أخفى له . الحمد
ويشرح دكتور مندور هدف مؤسس عام للأدباء كل عام نأش
فيه مثل هذه القضايا للوصول إلى السياسة الثقافية السليمة
كما يقترح ألا يجوز لهيئة من الهيئات أن تقرر بآلية فيها
لها هي حق للأدباء جميعا ، وفي رأيه أنه يجب البدء من الأساس
لأنه في بعض ترجمته التراث القبائلي متشدد سوف قد
حتى شمس وسائر ، ومساءلة اختيار الروايات مسألة سهلة
لأن التراث القديم صفاة الزمن ، وهناك نوعان يسمى أو يسمى
الروايات منها طائفي يحتوي تاريخ الروايات يمكن الاستشهاد به
وبغيره ، ثم نحاول إحصاء تراث العربي القديم الأدبي والفكري
لأن العمل في هذا المجال صعب بين عدة أماني ، ويكون أمانيه
طريق نشره كما هو لا مغفرت منه لا دأب : ربه ، وحسب
ن يكون هذا التراث في تصويبه الكاملة ويرجع هذا العمل
في مؤسسة كبيرة إلى جانب المؤسسة التي تتولى ترجمه الروايات
لأنها في الدولة هي التي تقوم بهذا العمل الجليل

ومشروع ثالث يقترحه دكتور مندور هو عمل دائرة معارف
عامة شاملة لروايات الأدب العالي على أن ترتب ترتيبا آمجيا
أيضا فمثلا يذكر اسم العمل الأدبي ويذكر من مؤلفه ومؤلفاته
الأخرى ، يقدم نصيب للعمل وتقويمه . كما نشوء إدارة موحدة
للمعاجم من كبار الدارسين والحقاق

وأخر مشروعات دكتور مندور حاس تنظيم عملية إحصاء
الكتاب الأول ، وتوحيد الجهود التي يعمل بصفه

ويقول دكتور زكي نجيب محمود أن مجرد التفكير في معنى التخطيط في دنيا الثقافة مؤداه أن يكون هناك نوع من التجانس على حين أن الخلق الثقافي يفرش نوعاً ما من الانجاس ونحن الآن لا نمشي في عصر فسدت فيه الديمقراطية على عدة أفراد كما كان في العصور الماضية التي ألفت وجود ميثري كبير يختص فيه العصر وحوله للأبد.

ولكننا نمشي في عصر تقسم فيه القدرات ، والسألة مسألة اشتراك مجموعات كل منها يتجه اتجاهات مختلفة في الفلسفة والآداب ، وفي رأيه أن كل ما يقال في التخطيط لابد أن يسبقه اتفاق على ما هي القيم التي تريد أن تبني عليها مجتمعنا الجديد ، والسؤال الآن هو من يبيع القيم ؟ لا شك أن الذي ينادي به الدعاية للقيم الجديدة ينبغي أن يكون من المثقفين كما أن بنها يجب أن يكون له مصادر - أما النقل من الغرب أو التراث القديم ، وبين هذا أو ذاك تنشأ حركة تأليف لهم هذين الغربيين ، والموازنة بين المتصرين لا التساوي لازمة ، بل يجب أن تنبع رغبة الترجمة على الأغلب من التراث ، لأن هذا الأخير حين نشره لن يكون مادة لأوساط التثمين بل مادة للباحثين .

وفي داخل الترجمة حدث عندنا عدم تناسب في النقل من الغرب بالترجمة أو التلخيص سار على غير عدى بدليل أننا لا نجد مترجماً نقل الأصول الأولية للمفكرين ، فنحن نترجم عن اللاطون ولا نترجم اللاطون ولابد من سد هذه الثغرة وأهم نقطة أثارها دكتور زكي نجيب محمود هي قوله أننا يجب أن نخطط للقراءة تماماً كما نخطط للكتابة فبما أكثر فكتبت الموجودة وما أقل الكتب المقررة

وأخيراً قال أنني اطلمت على أعمال الإنتاج سنة ١٩٦٠ فوجدت أن نصفه أدب والرابع لكل ألوان الثقافة والرابع الأخير للعلوم منه ٩٪ فقط للعلوم البسيطة وهذا إنتاج أرح

ونخص الأستاذ محمد عطا اقتراحاته لتخطيط الثقافة في القضاء على الإردواجية وقد بدأنا من غير شك نقض عليها لم لابد من أن نقيم تخطيطاً ثقافياً على أساس تكوين لجان عليا فمثلا تاريخنا لم يكتب كتابة آمنة إلى الآن فغلب ما نقرؤه أما باید أجنبية أو كتب في ظل الاستعمار . فلابد من وجود لجنة عليا تتولى كتابة تاريخنا ، وثانية لعمل دائرة مصارف مبسطة ، وثالثة للمعاجم العلمية على الطراز الحديث ورابعة لنشر التراث ، وخامسة لنشر روائع الثقافة العالمية ، كما أن الكتب الثقافية يجب أن تنهج نهجاً بسيط العلوم

ويرى الأستاذ عباس حضر أن تلتفت النظر إلى المستويات في التأليف فمثلا مرحلة الطغولة في حاجة إلى كثير من الجهود والتنظيم ، إذ أننا الآن في مجتمع جديد له قيم وأهداف ولابد من تربية الأفعال وأعدادهم ليكونوا مواطنين مشبعين بالقيم

ويقول أنني لاحظت أن كلام الزملاء ينصب على مستويين مستوى التخصصين ومستوى التثمين ، وهنالك مرحلة

متسقة لا تظهر بعناية ، فأنتزع في كل نوع من ألوان الثقافة أن يتفرج التأليف إلى مستويات في العلوم يمكن أن يؤلف مستوى متوسط ، ودكتور مندور في حديثه عن التراث قال أنه يجب أن يطبع كما هو ، وأنا أعتقد أن التراث لازم أيضاً لربط الجماهير المتعلمة ولا يمكن أن ننظر منها أن نقبل على كتب التراث الفلسفية التي لا تناسبهم ودكتور مندور انتقيد فكرة الاختصار ولكن هناك مثلا طريقة تقديم الكتاب وظروف تأليفه ، وتمازج طويلة منه ، وما يحتاج منها لشرح بشرح ، أي ننشئ ما يسمى بتأليف التراث ، نسبة من التراث ستجد في تنمية الرقبة في قراءة الأصول والنسبة الثانية ستكتفي بمسا علمت

وقد أثار كلمات السادة المثقفين رغبة كل من دكتور مهدي علام والأستاذ يوسف السباعي في التثقيب

فقال دكتور مهدي أنني أحب الإشارة إلى ما قاله دكتور مندور من وجوب التفرقة بين سياسة الثقافة وتخطيط الثقافة ونحن حضرنا لتكلم في تخطيط الثقافة ولكن دأمتي أننا نطرقنا إلى الكلام في العناية والعربية وأنا آخر من يجب التكلم فيه إلا إذا كان هو موضوع المناقشة

ثم قال لريد أن أضمن السادة الزملاء على أن كثيراً من اقتراحاتهم الفريدة فيما يتعلق بتخطيط الثقافة ، فمثلا الكلام من أحياء التراث العربي بحث فيه في المجلس الأعلى وفصل فيه على وجهي أحمد إحيات فاعلى لدار الكتب مهمة جمع المخطوطات ، وأخرى للجمعية القروى من يقومون بالتحقيق واركز للجامعة الحملة الطبعة والنشر والتمويل

كذلك موضوع دائرة المعارف فهو من مخططات الدولة ولكنه من المشروعات البهيفة التي تحتاج إلى وقت طويل

أما مشروع الكتاب الأول للناتشين فهو الآن في عامه الثالث وإنتاج هامين له قد تم ، وما تقوم به وزارة الثقافة في هذا ليس اردواجاً .

النسبة التي ربح منها دكتور زكي نجيب محمود وهي كون نصف الإنتاج الثقافي أدبا ، ٩٪ علوماً نسبة طبيعية جداً فالأدب هو الثقافة التي يطل منها القارئ على العالم ويمكن للأدب أن يعلم الفاهيم السياسية والاجتماع والعلوم من طريق القصص وهي أحب ما يقرؤه الإنسان إلى نفسه

واختتم تطيقاته بقوله أننا في تخطيطنا للثقافة يجب أن نقيم على تنظيم عام مع ترك الحرية لن يشاء الخروج مصلى هذا التخطيط

وتحدث الأستاذ يوسف السباعي ، فقال إذا حين نتحدث عن التخطيط فالواقع أننا يجب أن نتعرف بأن هناك ما يمكن التخطيط له ، وهناك ما لا يقبل التخطيط وأنا أقدم التخطيط للرعاية للأصاغة الفن والآداب ، وحين عمل مجلس الفنون والآداب كانت هناك فكرة تسببه لرعاية الفنون والآداب ودكتور زكي

لها أن تسمى دار السلام ما كان أشد تعاقبه بالسلام وحرمة عليه .

دعا إليه في اخلاص ، وأقنى حياته في سبيله ، كان ينشد سلام الأفراد ، كما كان ينشد سلام الجماعات

وليس شيء أحب إلى قلوبنا جميعا أن نبحث إلى روحه سلاما خالصا في هذا المكان الذي سيبقى مقرونا باسمه : ولعل أبلغ درس لذكره الآن هو درس الإيمان ، وكما لاقى في سبيل إيمانه من عنت وآلم ، امتحن منذ ثلث قرن أو يزيد في أحسد ولديه فللاني هذه المحنة بالرفاء - وامتحن منذ ثلاث سنوات في نفسه فاقسبت روحه في مؤتمر المستشرقين في موسكو ومع هذا كانت لغته دائما التفرع والدعاء

كان يرى أن للعقل حدودا يقف عندها ، وإن النوح واكتشف وحدهما يستطيعان أن يصلا ما القطع ، رأى الحقيقة العقلية يقينا هو يقين الإيمان وغلورا هو الغلور الحق ، آمن بعالم الروح ، عالم الطهر والصفاء ، عالم الاتصال والاتحاد ، كان متصوفا في عمله ودرسه

أما دكتور محمد كامل حسين ، مدير جامعة عين شمس السابق فقد تحدث عن ذكرياته مع الفقيه ، فمسائل لغيت ماسينيون أول ما لقيناه وأنا أعالج مريضة كان ينتابها ألم حاد فوجدت قرب سريرها رجلا يضطرب اضطرابا عنيفا ، وبترك عمله كله ليبيت إلى جوارها ، وعلمت بعد ذلك أني أراه رجل يختلف عن الناس في صلته بالروح هو ماسينيون

ولقنني بعد ذلك في العهد الفرنسي بالنبرة حوله للأعباء يصنعون إليه ، كان مزيج الحديث جدا ، وكان فكره أسرع من حديثه ، فكان يحتاج إلى الانفلات النام ، وقد أدهشني كثرة التأمل ، كان يلم بأشدت المواضيع المأما تأما وعلمت من صديقه الأستاذ برج انه يحتاج لثلاثة من الأساندة ليصلوا محله ، في « الكوليج دي فرانس » ثم اتصلت بنا الصداقة ، فعلمت أنني أمام رجل يقنس الصداقة ، له أصدقاء من أقصى الصين إلى أطراف أمريكا ، ولا شك أن هذه ناحية من النواحي التي تدلنا على حياته الفذة ، وعلمت أيضا اتصاله بالسياسة والعبارة الاجتماعية ، ورأيت يقضب غضبا كبيرا حين سمع الغرب للصهيونية أخذ الناصرة

وأخيرا أن أسعد ما يسعد به إنسان أن يكون قد عرف ماسينيون الإنسان العظيم وقد ألقى كل من الإباء ، عيروط ، وميد ، وقنواني كلمات مناسية

ومن بين الشخصيات الكبيرة التي حضرت الحفل القادم الرسولي المؤنسين بريني عملا للبايا ، ورجال السفارات والسلك السياسي وممثل الجامعة العربية الدكتور يحيى الخشاب كما حضر الدكتور مراد كامل ، وخلييل صايات ، ورييسون فرنسيس ، والأستاذان علي عبد الرازقي وبشر فارس وممثل معهد الدراسات العربية الدكتور البزالي .

لجيب محمود وجد التخطيط للعقريات غير ممكن لأنه يقتضي التجانس والفي لا يمكن أن يكون فيه تجانس ، وقال إن العقريات أصبحت اشتراكية وفي رأي أن العقيرية لا يمكن أن تكون اشتراكية وأنا أوافق على مثل مسح تقائي

وبالنسبة لباني النقط أرى أن مسألة الأزدواج ليست مكروهة تماما . فعلا مسألة طبع رسائل الدكتوراه يتولاها المجلس والجامعة ولكن المجلس يطبع الرسائل التي تومي الجامعة بنشرها وتلجز هي من ذلك

وكانت أطرف نتيجة عمالية أسفرت عنها هذه الندوة أن وفد الأستاذ محمد عطا مدير عام إدارة المراجعة بالدار القومية للطباعة والنشر واقترح أن تقدم للدار الكتب الجيدة المقترحة نشرها تحت مشروع الكتاب الأول وهي تتولى نشرها دون الإشارة إلى أنها الكتاب الأول لأنها ، أيقراها القاريه ويحكم عليها حسب جودتها لا حسب ترتيبها في التأليف .

وفد قبل الأستاذ يوسف السباعي سكرتير مجلس الفنون والآداب وصاحب مشروع الكتاب الأول هذا العرض .

في تأبين ماسينيون



ماسينيون

في كنيسة دار السلام بجاردن سيتي : أقيم حفل لتأبين الأستاذ لويس ماسينيون ، الذي كان علما في عالم الاستشراق قرابة الستين عاما .

حضر الحفل كثير من رجالات الفكر والآداب كما أرسل استاذ الجيل لطفى السيد كلمة أين فيها العالم الجليل جاء فيها « انه يمز على أن أفق بينكم لأبتكم برفاة رجل عالم دخل إلى غير رجعة . حرمت الراحل الكريم سنة ١٩١٠ وذرته في بيتسه في باريس ، ووفئت لنح صديقان حميمان

والفي دكتور إبراهيم بيومي عذكري مثل مجيع الفضة في الحفل كلمة تحدث فيها عن التقليد وقال « كان قدينا العظيم ميمث الأفكار السلمية ، وأوحى بتأسيس « دار السلام » لتكون وسيلة من وسائل الترابط بين الشرق والغرب واختار

الفكر والأدب

منذ ٦٠ سنة...



إعداد: أنور الجندى

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١) النوبة : ومن فروع اللغة الأيوبية النوبة والأميرية والنوبة وكلها شائعة في بلاد الحبشة ، واللهجة النوبة في هور والأوقوبية في بلاد الغالا .

فالهجات السامية منتشرة في مصر والسودان والحبشة وبلاد المغرب وفي صحرائها .

واللغات النامية ثلاثة فروع كبيرة : (١) الفرع المصري ومنه اللغة الهيروغليفية وخليفاتها النبطية . (٢) الفرع الليبي ومنه لغات الليبيين في شمال إفريقيا وهي تسع لغات و ١٥ لهجة ، والمتكلمون بها قبائل بدوية متفرقة في صحاري المغرب وجباله . وفي سمينكيا وجزائر كناريا وفي واحة سيوة وغيرها .

(٣) الفرع الأيوبي : وهو ثلثي عشرة لغة أولها الصومالي ويتكلمه بلاد الصومال شرقي الحبشة ثم لغة الغالا في شمالي شوا وقرب الصومال . ولغة البشاريين وتكلمها القبائل القاطنة في شرقي وادي النيل من قنا إلى قرب حدود الحبشة . وقديم الهندوفاة والشكزية والعبادة وبني ملر ولغسة الفتكالي على سواحل الحبشة . واللغات الباقية شائعة في جهات الحبشة وبلاد الغالا .

واللغات النوبية الفولجية فسمان : (١) النوبية وهي ١٦ لغة منها لغات الحس والكثور ودنقسل وتكلموها يسكنون أواسط النيل وهم المرفوقون في مصر بالبرابرة . ومنها أيضا لغات كردافان ودافور وشرقي خط الاستواء وغربي الحبشة على النيل الأزرق وما جاوره .



لغات إفريقيا

بقلم : جرجي زيدان

لغات إفريقيا تعد بالآلاف وقد عني المستشرقون بدروسها ، ووشعوا لبعضها الكتب والمجموعات . واكثرهم اشتغالا في ذلك المرسلون الدينيون من كل الطوائف . وكتب آخرون في نسبة هذه اللغات بعضها الى بعض ، وعلاقتها بلغات القارات الأخرى .

وهم يتقسمون اللغات التي يتكلمها سكان قارة إفريقيا الآن الى خمسة مجاميع . وهي : اللغات السامية واللغات الحامية والنوبية والفولجية والزنجية واليانونية واليهوتية ، فاللغات السامية أشهرها العربية وفرونها . والأيوبية وفرونها ، ومن الفروع العربية اللهجات المصرية والغسبية والزنجيرية السودانية والصحارية والنوبة (في بورنو) والشسايقة

(٢) اللغات النولجية أو النولية ويتكلمها سكان غربي أفريقيا وأواسطها شمالي خط الاستواء وفي جملتهم أهل سوكونو والتنجير وبورتو وفوناجولو وغيرهم .

أما اللغات النرجية فمعددا يتيف على ١٢٥ لغة و ٢٩ لهجة وهي منتشرة بين قبائل النرج في أواسط أفريقيا وغربها من السودان الفرنسي وغينيا . وعلى معظم النيجر وفي بعض الصحراء الغربية وفي بلاد الأمازيغ والداغوستي .

أما اللغات البانتوية فهي السنة قبائل البانتو وفيها ١٦٨ لغة و ده لهجة يتفاهم بها سكان جنوبي أفريقيا من خط الاستواء إلى رأس الرجاء الصالح - إلا بعض أهالي السواحل الشرقية وجنودا من جنوبها بعضه من ولاية رأس الرجاء والبعض الآخر من أملاك ألمانيا في أفريقيا الجنوبية الغربية أما ما بقي من جنوبي أفريقيا فأقله يتكلمون اللغات البانتوية وفي جملتهم أهل الزولوس ونايال والترنسفال والكفرة وأهل زمبيزي ، وسكان أفريقيا الشرقية الألمانية . والبرتوغالية والغربية البورتغالية وأفريقيا الوسطى الانجليزية وغيرها . وأخيرا اللغة الهوتنتية ويتكلمها ما بقي من سكان أفريقيا في الغرب الجنوبي من حدود القاهرة ، بعضهم من رأس الرجاء والبعض الآخر من أملاك ألمانيا هناك واللغات الهوتنتية ١٩ لغة وست لهجات يتكلمها الهوتنتوت والبشمان ومن جاورهم



المتنبى وأرسطو

في التشابه بين حكم أرسطو وشعر المتنبى

يقول أرسطو : إذا كانت الشهرة فوق القدرة كان هلاك النفس دون بلوغها .

ويقول المتنبى :

وإذا كانت النفوس كبارا

تعبت من مرادها الأجيال

يقول أرسطو : من لم يرد له نفسه فهو النالي عنك وإن تهاوت أنت عنه .

ويقول المتنبى :

إذا ترحلت من قوم وقد كفروا

ألا تفارقهم فالرافلون هم

يقول أرسطو : من علم أن القناء مستول على كونه ، هانت عليه المصائب .

ويقول المتنبى :

والهجر اقتل لي مصابا أواقبه

أنا القريق قما خولي من البيل

يقول أرسطو : العيان شاهد لنفسه والأخبار يدخل عليها الزيادة والتقصان .

ويقول المتنبى :

خذ ما تراه ودع شبيثا سمعت به
في طلة البدر ما يفتنك من زحل

الفانل قبطية في اللغة العربية

بقلم : اقلاديسو لبيب

حالمو = اسم الجينة بالقبطية . ياما = كتيسر وانسر .
اشي = للاستسقام . يمسع = مفريت . يم = بحر .
كاثي ماثي = سمح وعسسل . ليسان = جبل المركب .
مفسس = القول الناضج في الفن .

مساجلة الصحافة والتاريخ

الرد على : محمد كرد علي

بقلم : أسكندر سعيد المعنهورى

إن المؤثرات التي جنحت بالمؤرخين إلى تسخير التاريخ بين العبادات والمداجات فانطسخت معالم الوقائع الحقيقية في كثير من المصور ، وأقيمت على أطلالها مدعيات كلها أنك وتوحيه - ذلك لما كان لأولياء الأمر من السلطة والحجز على حرية المؤرخين . فضلا عن تشيع المؤرخ نفسه لبيئ جنسه وتعصبه ضد الأجانب .

وفي عرفنا أن لهاتين المصنفين إسلطة الأمرء وتعصب المؤرخين قوة كافية لقب الحقائق التاريخية وتشويه وجه التفسيرات بالاحل .

أما ما روتته الجرائد اليومية السياسية فليس بموضع نقية لأنها جعلت لتعقيد الأحزاب . وإخفاء مقاصد الدول .

وأخيرا - صور الزيادة على أمرى اليور ارتقام لو جمعناها لساوت لعملى سكان الترنسفال والأورنج ، فضلا من لفسار أقوال الصحف في وقت الحرب وتدميرها .

ويظهر ذلك بآثار وضوح في كلمات الجرائد العربية على مبلغ الدولة العثمانية في الوقت الحاضر ، ويكاد بعضها يرملها إلى السماكين فوق القرباس . وهي في نظر التاريخ ليست على شيء من ذلك .



قصة السول والشمول

« سقطت من ألف ليلة »

لما كان الدكتور وتنتين في دمشق (١٨٦٠ - ١٨٦٢) أسعدوه الحظ في اقتناء مجموع لمين من المخطوطات العربية لصان الآن في كلية (توننج) في ليرج .

ومن جملة هذه الآثار كتاب خط منذ ٥٠٠ سنة يحتوي على حكايات ألف ليلة وليلة ، لم يوجد لها ذكر في كل مجامع هذه القصص الشهيرة ، واسم الحكاية : السول والشمول وخلصتها : أن السول أحد فرسان اليمن من بني سعد اختلف الجن ابنة عمه الشمول ليلة زواجها فاليسوعها السواد وجعلوها في سومة . وأقاموا على حراستها أربعين فلما في زى الربيعان .. فصرف

بمساعدة كثيرين من سراء الانجليز وكبار أغنيائهم ، ولقد حضر حفلة افتتاحها جناب اللورد كننشر وجمهور من عليه رجال الدولة الانجليزية .

ولاشك ان هذه تصادمات عائرة من مآثر القرن العشرين وسيكون لها اكبر الاثر في تغيير الحالة العمومية في السودان . وان كانت قاذرة اجنرا ستكون اعظم من قاذلة مصر . لان الذين سيقبضون على زمام التربية والتعليم في هذه الكلية هم من الانجليز طبعا فيبتون في نفوس الناشئة من المعلمين ما شاموا من المبادئ والامثال .

المقالات

التأثر :

تفسير القرآن الكريم : درس مقتبس من دروس مفتي الديار المصرية الشيخ محمد عبده في الاثر

● محمد فريد وجدي يرد على السيد توفيق البكري حول « مستقبل الاسلام »

● ترجمة فصل من كتاب « اميل القرن التاسع عشر »

مجلة المجلات العربية :

- السعادة والعلم (الفصل الثالث) حافظ ائندى عوض
- سر تقدم الانجليز : ترجم لسلامته : احمد فتحي زغلول .
- ترجم كتاب تربية اليات للكاتب الفرنسي فلون (سيدكامل)
- من مصر الى مصر : فصل من رحلة محمد فريد (زيارة ايطاليا)
- فصل من كتاب : الاسلام والنزلة البريطانية
- قصيدة شوقي في احتفال الخزان (سه اسوان)
- اقتصاد عرك لندانيا مجاليها وللحديث عاليها وناليها

المؤلفات الجديدة

المنظومة

● اشهر شواهير الاسلام : لرقيق العظم

اول كتاب عربي لم يكتب يسرد الحوادث بل حاول ردعا الى علها وايضاح الفاسق منها ، وتحصيص ما كثر شواهير ليمد هذه ، وتعرف النفوس فيه . ويعجبنا من المؤلف استنتاجه للتضاي الكلية ومجاهرتها بها .

آثار كيسان : لابي هنري لامس السوي

بحث عن آثار كيسان القديمة وشرحها شرحا وافيا .

ليل الاب في موسيقى الافرنج والعرب : لآحمد امين الديك
بحث فيه عن الموسيقى والصوت وانواعه ونغماته وانواع
العلامات الموسيقية والموازين والحركة والدالة عليها .

انيس الجليس

فلسفة ابن رشد : فرح انطون

أودع فلسفة ابن رشد الحكيم المشهور وشيئا من تاريخه مع ردود صاحب الجامعة على بعض مجادلته .

مجلة المجلات العربية

الاسلام في عصر العلم : لمحمد فريد وجدي

تضمن اربعة مباحث : (الانسان) والندنية وما وراء السادة والرسول

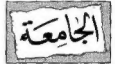
خطايا مصر : رواية للقاتل نسيب بك

الحلقة الاولى من منه السلسلة ومنه تعرف احوال المصريين ومعيشتهم في القرن الماضي وكيفية نظام الحكم وتصرفهم فيما يجب على كل مصري الاطلاع عليه

السور بأمرها وخرج في طبها في العراق والشام ومصر ، حتى استند على مكانها في مدينة السحرة ، بعد ركوب الاحوال ، والتقى بها فرحا مسرورا .

وهذه القصة ليست دون قصص ألف ليلة في شيء من حيث سهولة التفسير وحسن الاوصاف وجودة التفخيلات مع شعر يكاد يسيل رقة .

ومن فوائد هذه القصة ذكر مدد لا يحصى من اذرية التمساري في بلاد الشرق في القرون الوسطى مع وصف احوالها وصادات رعيانها في دينهم ودينامهم .



شرقي في بلاد روسيا

(سليم دى نول) أحد أبناء طرابلس الشام ، ولد عام 1848 ، وتعلم في بيروت - وعمل عام 1888 استاذاً للغة العربية في بطرسبرج ، درس اللغة الروسية والتأليف والخطابة ، وكان ملما بالفرنسية والعربية والانجليزية والتركية .

ثم ارسل في سفارة روما لمخابرة الحضرة البابوية في مسألة متعلقة بأحوال فنلندة الكاثوليك النابيين لروسيا .

والتي خطبة في مؤتمر المستشرقين سنة 1900 في باريس ، موضوعها « مطابقة الدين الاسلامي الحقيقي للندنية » وكانت

مختلف مؤلفاته بالفرنسية ومن المواضيع الشريفة الاسلامية وله ترجمة لصاحب الشريعة (صلعم) هذا فيها حلو الفيلسوف

وبنان ، وله (الزواج في الاسلام) والكتبة في الاسلام ، والنسب والطلاق .

ويرى ان السجع والشعر على الطريقة القديمة من اكبر العوامل الحائلة دون ارتقاء الكتابة في هذه اللغة ، لان الكتاب العربي لا يكون ذهنه منصرفا الا الى الالفاظ ، ويحجبها بها عن اتصافه الى دور المعاني واعتبار الالفاظ ليسا لها .

قصة بولس وفرجينى

في شعر الكاشف ومحرر والمنطوى

قصيدة : احمد ائندى الكاشف (بالفرنسية)

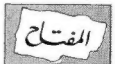
لمحرك ما استبكي عيوني واعظ ، بأبلغ من هذه الرواية موقعا

قصيدة : احمد ائندى محرم (بالاندلسية)

كل النفوس الى السعادة تنزع ، على تتولها وهذى تمنع

قصيدة : الشيخ مصطفى لطفى المنطوى

يا بني الفرس سلما عاصرا من بني السديا عليكم ولاء ، وسقى العارفين من اكراسكم معهد الصلح ومهد الاتفاق ، كنتم خير بني الدنيا ومن سعموا فيها وماتوا سخماء ، عشتم في قفركم في هيبته ومن القلة في عيش رخاء



● فتحت في يوم 28 نوفمبر كلية فردون وهي الكلية العظيمة التي عينت الحكومة السودانية بتأسيسها في تلك الاسواق